

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra jihoslovanských a balkanistických studií

Diplomová práce

Bc. Dajana Vasiljevićová

Proměna obrazu ženy v chorvatské próze od realismu dodnes

Transformation of Picture of Woman in the Croatian Prose from Realism
until Today

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Jaroslav Otčenášek, PhD.

Poděkování:

Děkuji PhDr. Mgr. Jaroslavu Otčenáškoví PhD. za velkou trpělivost a pomoc při vypracování diplomové práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 19. srpna 2013

.....
Bc. Dajana Vasiljevičová

Klíčová slova:

chorvatská próza, obraz ženy, metafora ženy, feministické hnutí, genderové teorie, genderové role, feministická kritika, patriarchálnost, ženské psaní, Dubravka Ugrešićová, Slavenka Drakulićová, August Šenoa, Antun Kovačić, Josip Eugen Tomić, Dragoja Jarnevićová, Miroslav Krleža, Vjenceslav Novak

Key words:

Croatian novel, picture of woman, woman as a metaphor, feminist movement, gender theory, gender roles, feminist critique, patriarchy, women's writing, Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić, August Šenoa, Antun Kovačić, Josip Eugen Tomić, Dragoja Jarnević, Miroslav Krleža, Vjenceslav Novak

Abstrakt:

Diplomová práce se zabývá obrazem ženy v chorvatské próze a jeho proměnami od realismu po současnost. Klade si za cíl popsat charakteristické rysy ženských postav v literatuře, především optikou feministické kritiky, a zasadit je do společenského kontextu. V práci jsou analyzovány podoby ztvárnění obrazu ženy od marginalizovaného pojetí přes mytologizaci po konfrontaci ženského subjektu s patriarchálním falogocentrickým diskurzem, důraz je kladen na podoby ženské emocionality, senzitivity a tělesnosti. Hlavní část se soustřeďuje na typologizaci na základě analýzy textů, jež slouží jako ilustrace patriarchálního pojetí ženy. Celkem je analyzováno devět textů – *Zlatníkův drahoušek* Augusta Šenoy, *V registratuře* Antuna Kovačiče, *Deník* Dragojly Jarnevićové, *Melita* Josipa Eugena Tomiče, *Poslední Stipančičové* Vjenceslava Novaka, *Návrat Filipa Latinovicze* Miroslava Krleži, *Marina neboli o bolesti* Ireny Vrkljanové, *Božský hlad* Slavenky Drakulićové a *Ministerstvo bolesti* Dubravky Ugrešićové. Práce ukazuje proměnu postavy ženy pod vlivem dobových myšlenkových konceptů a specifické kulturní situace patriarchálního prostředí. Texty jsou zvoleny pro typologickou různorodost, která si klade za cíl postihnout různé variace obrazu ženy.

Abstract:

The thesis deals with the picture of woman in the Croatian prose and its transformations from realism to present times. The main aim of the thesis is to map out characteristics of the female subject primarily within discourses of feminist critique in the context of social aspects of the Croatian milieu. Thesis focuses on analysis of female characters that firstly embodies the social hierarchy, secondly represents the mythological concept of femininity and thirdly works towards confrontation of feminine identity with the patriarchal phallogocentric discourse. It also focuses on the analysis of femininity, sensibility and sexuality. The main part of the thesis comprises the analyses of nine selected texts written by Croatian authors, namely *Goldsmith's gold* by August Šenoa, *In the Registrar's Office* by Antun Kovačić, *Diary* by Dragojla Jarnević, *Melita* by J. E. Tomić, *The Last of the Stipančićs* by Vjenceslav Novak, *The Return of Philip Latinowicz* by Miroslav Krleža, *Marina; or, About Biography* by Irena Vrkljan, *Divine Hunger* by Slavenka Drakulić and *Ministry of Pain* by Dubravka Ugrešić. The thesis shows the transformation of female characters by the influence of intellectual concepts and specific cultural situation in patriarchal society. Texts are chosen for typological diversity, which aims to cover variety of women's representations in the Croatian Prose.

ÚVOD	7
1. Pohled na ženu optikou feministické kritiky	10
2. Mytologizovaný archetyp a subverze ženské identity	13
2.1. Obraz ženy v 19. století	
2.1.1. Typologie obrazu ženy v 19. století	14
2.1.1.1. Typ „anděl v domě“ a „krásná oběť“	14
2.1.1.2. Typ osudové ženy	15
2.1.1.3. Cesta k samostatnosti	16
2.1.2. Žena v kultuře	17
2.2. Výhradně anděl nebo monstrum?	
2.2.1. Biografie Augusta Šenoy (1838 – 1881)	19
2.2.2. Žena u Šenoy	21
2.2.3. Rozbor románu Zlatníkův drahoušek	24
2.3. Démonická femme fatale	
2.3.1. Biografie Antuna Kovačiče (1854 – 1889)	30
2.3.2. Žena u Kovačiče	33
2.3.3. Rozbor románu V registratuře	35
2.4. Hranice ženské svobody	
2.4.1. Biografie Josipa Eugena Tomiče (1843 – 1906)	42
2.4.2. Žena u Tomiče	43
2.4.3. Rozbor románu Melita	45
2.5. Žena zůstane ženou - paradox veřejného a soukromého	
2.5.1. Biografie Dragojly Jarnevićové (1812 – 1875)	50
2.5.2. Ženu u Jarnevićové	52
2.5.3. Rozbor Deníku	54
2.6. Nemožnost překročit hranice rodu: limity patriarchální výchovy	
2.6.1. Biografie Vjenceslava Novaka (1859 – 1905)	58
2.6.2. Žena u Novaka	59
2.6.3. Rozbor románu Poslední Stipančičové	61
3. Žena v zajetí mýtu	64
3.1. Mytologický obraz a žena vědomá si vlastní hodnoty	64
3.1.1. Obraz ženy v modernistické literatuře	65
3.1.2. Žena v kultuře	67

3.2. Žena očima mizogynie	
3.2.1. Biografie Miroslava Krležy	69
3.2.2. Žena u Krležy	71
3.2.3. Rozbor románu Návrat Filipa Latinovicze	73
4. Žena jako společenská funkce, androgyn a partyzána	79
5. Žena v postmoderně vs. žena ve válce	82
5.1. Křehká nit ženské kultury	
5.1.1. Biografie Ireny Vrkljanové	85
5.1.2. Žena Vrkljanové	86
5.1.3. Rozbor románu Marina neboli o biografiji	88
5.2. Touha, která pohlcuje	
5.2.1. Biografie Slavenka Drakulićová	90
5.2.2. Žena u Drakulićové	92
5.2.3. Rozbor románu Božský hlad	94
5.3. Hořkost ztráty vlastní identity	
5.3.1. Biografie Dubravky Ugrešićové	96
5.3.2. Žena u Ugrešićové	98
5.3.3. Rozbor románu Ministerstvo bolesti	99
6. It sells – obraz ženy v konzumní kultuře	104
ZAVĚR	107
LITERATURA	110
PŘÍLOHY	115
SEZNAM ZKRATEK	135

Úvod

Sledujeme-li obraz ženy v chorvatské literatuře, nelze si nevšimnout, že funguje v rámci určitých hierarchických struktur, které jej ovlivňují. Proto volím dvojí typ analytického přístupu k vývoji ženské postavy od období realismu do současnosti, a to genderové a kulturologické čtení založené na analýze obrazu ženy v patriarchálním kánonu. Záměrem diplomové práce je zjistit, dochází-li k proměně obrazu ženy, jakým způsobem se tato proměna realizuje, a ukotvit ženské postavy v širším společensko-kulturním kontextu. Takové čtení umožňuje vnímat disproporci v zobrazení ženských a mužských postav a jejich společenských úloh, které reprodukuje patriarchální rozdělení společnosti, ale je třeba také věnovat pozornost konkrétnímu pojetí ženské postavy v rámci poetiky jednotlivých autorů.

Práce je rozdělena do šesti kapitol. V první postupuji od vysvětlení teoretického východiska interpretace, a to anglo-americké a francouzské feministické kritiky, konkrétně kritiky standardizovaných archetypů a metafor spjatých s obrazem ženy a v pozdějších realizacích i vědomím pohlavní „jinakosti“ autorek, jež se odráží ve specifické poetice.

Následující části jsou řazeny chronologicky, se záměrem představení širších kulturních souvislostí, od kterých postupuji k detailnějšímu rozboru obrazu ženy u jednotlivých autorů. Na analýze konkrétních textů se pokouším zjistit, jak se tento obraz proměňuje. Kritériem pro výběr textů byla následující hlediska: 1) postava ženy má v textu výraznou úlohu, 2) text nějakým způsobem pozměňuje ukotvený obraz ženy či jej „obohacuje“ o nový prvek. Výjimku činím pouze v případě *Deníku* Dragojly Jarnevićové, jenž nebyl vydán v době, kterou autorka určila k jeho publikaci (zůstal až do roku 2000 v rukopisu), avšak domnívám se, že kvůli zachycení diskrepance mezi obrazem ženy a její reálnou možností na literatuře participovat tvoří zajímavý kontrast.

Vzhledem ke snaze o co nejširší kontextuální zařazení na relativně malém prostoru diplomové práce jsem se rozhodla přidat i biografie jednotlivých autorů. Domnívám se, že pomáhají k lepšímu pochopení jejich pojetí obrazu ženy. Nejrozsáhlejší část práce tvoří texty druhé kapitoly věnované vývoji obrazu ženy v 19. století, a to z důvodu kodifikace patriarchálního pojetí ženských postav, které se bude neustále vracet i ve 20. století. Pokouším se předejít mytologizovanou typologii ženských postav, kontrast andělského a demonizovaného ženství a sledovat jeho vývoj. Konkrétně jsou ve druhé kapitole analyzovány texty *Zlatníkův drahoušek* Augusta Šenoy, *V registratuře* Antuna Kovačiče,

Deník Dragojly Jarnevićové, *Melita* Josipa Eugena Tomiče a *Poslední Stipančičové* Vjenceslava Novaka.

Třetí kapitola je věnována obrazu ženy v „zajetí“ mytologických koncepcí ženství v první polovině 20. století, kdy zůstává v platnosti starší archetypální dělení, které bylo naznačeno v předchozí části, ale zároveň dochází k posunu pohledu na ženu jako estetický objekt: v opačném pólu je fyzis natolik zdůrazňována, že vede k démonizaci tělesnosti. To dokládám na analýze obrazu ženy u Miroslava Krleži a v románu *Návrat Filipa Latinovicze*. Čtvrtá kapitola sleduje socialistický obraz ženy a důraz kladený na její funkčnost a pokouší se zjistit, jde-li o překonání stereotypního zobrazení ženských postav a jejich zrovnoprávnění.

V páté kapitole se věnuji komplexním ženským postavám, které reflektují genderové vztahy a snaží se vymezit proti patriarchálnímu pojetí ženy v kultuře a literatuře, respektive zpochybňují tezi o muži jako výhradním nositeli kultury a pokoušejí se o osvobození od rodových konstruktů. Zároveň sleduji problémy, se kterými se potýkají při vyjádření subjektivity po vypuknutí válečného konfliktu. Proměna modelu je sledována na analýze románů *Marina čili o bolesti* Ireny Vrkljanové, *Božský hlad* Slavenky Drakulićové a *Ministerstvo bolesti* Dubravky Ugrešićové.

Šestá kapitola se věnuje problematice komerčního zobrazení ženských postav, které svým způsobem odpovídá požadavkům konzervativního trhu a de facto znamená návrat k tradičnímu pojetí ženy.

V závěru jsem se pokusila shrnout vývoj obrazu ženy v chorvatské literatuře, ilustrovat, jakým způsobem dochází k jeho proměnám, a zhodnotit, do jaké míry lze hovořit o pevně daných kategoriích a typologii.

Teoretická část vychází z pojetí kritického feminismu francouzské školy Simone de Beauvoir a „l'écriture féminine“, jak jej definují H. Cixousová, L. Irigarayová a J. Kristevová, dále gynokritiky E. Showalterové a typologického vymezení S. M. Gilbertové a S. Gubarové, ale i studie českých vědců zabývajících se problematikou genderu, konkrétně E. Kalivodové, L. Heczkové, L. Oates-Indruchové a T. Matonohy. Nicméně pokoušela jsem se vnímat je především jako prostředek umožňující kontextuální vnímání určitých specifík spjatých s obrazem ženy, nikoliv jako jediné východisko.

V analytické části bylo využito chorvatských studií D. Oraićové-Tolićové, A. Zlatarové, D. Detoni-Dujmićové a N. Badurinové zaměřujících se na rodovou problematiku a především čerpám ze studií kroatistů K. Nemce, M. Šicela a M. Kolanovićové. Je také třeba zmínit, že zkoumání obrazu ženy v literatuře je záležitost novodobá, kterou chorvatská

institucionální kritika do 60. let 20. století příliš nevnímá, zajímá ji mužský hrdina.¹ Vystává tedy problém, že teoretická literatura věnující se pohledu na postavu ženy vychází z výrazné genderové polarizace, takže se objevují protichůdné tendence ohledně hodnocení obrazu ženy i ženského autorství.

Vzhledem ke specifčnosti tématu jsem si většinu teoretického materiálu přivezla ze studijního pobytu v Záhřebu², jen některé tituly, především o vývoji chorvatské literatury, lze nalézt i ve Slovanské knihovně v Praze. Kvůli nedostupnosti některých tištěných periodik pracuji také s elektronickými archivy časopisů³ a recenzemi internetových portálů⁴.

Inspirací při volbě a zpracování tématu mi bylo „jiné“ čtení literárních textů na základě přednášek prof. Dunji Fališevacové a prof. Krešimira Nemce, které jsem navštěvovala v Záhřebu, a možnosti studia v knihovně Centra pro ženská studia v Záhřebu.

¹ Srov. hodnocení analyzovaných románů ve studiích S. Prosperova Novaka a K. Nemce, polemik A. G. Matoše, I. Mandiče.

² Knihy a časopisy jsou k dispozici v tamější Univerzitní knihovně a Centru pro ženská studia.

³ Především portálů hrčak (chorvatských vědeckých časopisů) a anagram (elektronických sborníků dubrovnické letní školy).

⁴ Zarez, Treća, portál Booksa.

1. Pohled na ženu optikou feministické kritiky

Koncepce feministické literárněvědné kritiky představuje široké pole přístupů, metod a směrů, které mají za cíl rozklíčovat pojetí genderu⁵ v literárních textech a problém ženského autorství. Rozvíjí se během tzv. druhé vlny feminismu⁶ od konce 60. let 20. století z opakovaného čtení a analýzy mocenských pozic kanonických textů⁷. Toto „jiné“ čtení vnímá, jakým způsobem jsou reprezentovány estetické a morální koncepce spjaté s obrazem ženy v literatuře, a pokouší se upozornit na jeho stereotypy.

V zásadě platí, že se časově překrývají dva přístupy, a to angloamerický feminist critique (feministické čtení) a francouzský feminismus „différance“⁸. Pro oba směry je klíčové dílo *Le deuxième sexe* (Druhé pohlaví, 1949) Simone de Beauvoirové, která ve svém textu jako první zdůraznila, že žena se stává ženou díky výchově, ne kvůli své pohlavní příslušnosti, což dokládá na základě historicko-sociologických analýz a mýtů, které ilustrují rozlišení výchozí existenciální situace muže a ženy. Zatímco muž může svou identitu vytvořit na protikladu k ženské jinakosti, k transferu v opačném směru nedochází. Jak upozorňuje Pam Morrisová, žena nemá vlastní jinakost, identita je jí přiřazena na základě vůle dominantní skupiny, proto jsou ženy imaginárním depozitářem mužských snů (Morrisová, 2000: 27). Na analýze děl šesti vybraných autorů dokládá, že obraz ženy v literatuře je stereotypní, žena v těchto mužských textech funguje jako metafora, jež představuje hodnoty, které do ní autoři vtělili. Proto je často méněcenná a v intelektuální rovině inferiorní. Beauvoirová dospívá k závěru, že obraz ženy je pokřivený proto, že je tvořen muži, kteří jsou vychováni v kultuře, jež staví muže na „první“ místo a ženy na „druhé“.

⁵ Gender nikoliv ve smyslu hmotného pojmu jako pohlaví (vnější znaky), ale jako termín označující určitou ideologii a mocenský vztah (kulturní a společenskou pozicionalitu subjektu). V individuální, strukturální i symbolické rovině se týká mužů i žen, generace druhé vlny feminismu zkoumá prakticky výhradně ženy.

⁶ Feminismus se člení na tři vlny dle požadavků, které jsou v nich vznášeny. První vlna (období od konce 19. století do 30. let 20. století) usiluje o rovnoprávnost před zákonem, právo na vzdělání a přiznání volebního práva, druhá vlna (období od 60. let 20. století) se zabývá uplatněním ženy ve společnosti, zkoumá rovnoprávnost s muži nejen v institucionální sféře, ale také v domácím prostředí. Následuje třetí vlna, ve které dochází ke krizi tradičního feminismu a dochází k dalšímu členění na liberální feminismus, ekofeminismus, populární feminismus atd. (Oates-Indruchová, 1998: 9–19).

⁷ Vycházející z židovsko-křesťanské tradice a novověkých filozofických konceptů subjektu R. Descarta, I. Kanta a pojetí ženy u F. Nietzscheho či O. Weininger.

⁸ Který se opírá o dekonstruktivismus, falogocentrickou a psychoanalytickou výstavbu teorií, konceptuálně spadá do sféry myšlení, významu a jazyka J. Lacana, J. Derridy, M. Foucaulta a G. Deleuze

Angloamerická feministická kritika je spjatá s kritikou rozdílnosti reprezentací u mužských autorů. Jako první téma rozvinula Kate Millettová⁹, jež v návaznosti na Beauvoirovou popsala stereotypní zobrazení ženských postav v mužských textech, čímž otevřela kritické čtení literárního kánonu, ale pro vývoj feministické kritiky byla podstatnější první jasně formulovaná teorie literatury Elaine Showalterové¹⁰. V ní se autorka zaměřuje nejen na feministické čtení jako reinterpetaci textů psaných muži z hlediska ženské zkušenosti, ale především na koncept gynokritiky jako vnímání ženského autorství a alternativního tvůrčího konceptu sdílení hodnot. Gynokritika rozvíjí tři fáze afirmace ženské subkultury v mužské tradici, a to od imitace této dominující tradice internalizací jejích standardů přes fázi protestu proti nim po třetí fázi obrácení se k sobě samé, terminologicky označované jako fáze feminine, feminist a female (femininní, feministická a ženská).

Pro zkoumání ukryté feministické agendy v narativních strategiích spisovatelek 19. století je klíčové pojetí Sandry M. Gilberové a Susan Gubarové¹¹, které vychází z kontrastu ženských rolí, jak je určují muži jako symboličtí tvůrci kulturního řádu, kteří proti sobě staví obraz ideálního „andělského“ a „démonického“ pojetí ženy. Gilberová s Gubarovou na základě textuálních analýz docházejí k reinterpetaci vzájemného vztahu jako vzájemně se doplňující teorie dvojakosti. Navíc démonické ženství může být pochopeno jako metafora kreativní ženy, kterou společnost dovedla pokraj metaforického šílenství.

V kontrastu s anglo-americkým pojetím francouzská kritická škola rozvíjí teorie ženské emancipace, individualizace a identifikace ženského subjektu v patriarchální kultuře. Vytváří jakési obtížně definovatelné „ženské já“, které je oním „*différance*“, něčím jiným, subjektem vytlačeným z literatury, jež nemá možnost realizace a zároveň je produktem konkrétního patriarchálního prostředí. Vytváří koncept ženského psaní „*l'écriture féminine*“¹², spojený s femininní tělesnou, kulturní a sociální zkušeností, která se liší od zkušenosti v maskulinní rovině pohlavní difference, má potřebu jasného vymezení se vůči

⁹ Ve své studii *Sexual Politics* (Sexuální politika, 1970) se pokouší teoreticky analyzovat patriarchát na základě literární analýzy a vnímání ženské postavy jako oběti. Proti tomuto zjednodušenému pojetí se později postavila Toril Moiová ve své studii *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Sexuální/Textuální politika: Feministická literární teorie, 1985), která kritizovala absenci ženského autorství.

¹⁰ Ve studii *Towards a Feminist Poetics* (Pokus o feministickou poetiku, 1979) a knize *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Jejich vlastní literatura: Britské spisovatelky od Brontëové k Lessingové, 1977), již v názvu odkazující na esej V. Woolfové *A Room of One's Own* (Vlastní pokoj, 1929) zabývající se možností ženské literární produkce, v němž obhájí právo ženy na vlastní tvůrčí prostor.

¹¹ V několikásazkové studii *The Madwoman in the Attic* (Šílené ženy v podkroví, 1979), mapující skryté feministické dimenze autorek, jež do té doby byly považovány za konzervativní.

¹² Vytvořeného v sedmdesátých letech dvacátého století literární teoretičkou Hélène Cixousovou ve stati *Le Rire de la Méduse* (Smích medúzy, 1974), koncepci rozvíjely také Luce Irigarayová, Monique Wittigová a Julie Kristevová.

převládajícímu falogocentrickému diskurzu¹³. Představuje tak koncept založený na biologické specifičnosti, „psaní vlastním tělem“, který je ve své podstatě neuchopitelný a zároveň limitující.

Můžeme konstatovat, že navzdory odlišným postojům a východiskům má přístup feministické kritiky při čtení kanonických i nekanonických textů společný cíl, a to je zkoumání vně rámců klasického pojetí pojmů „mužské“ a „ženské“; proto usiluje o rozpoznání hlubších mechanismů spjatých s obrazem ženy v literatuře a je pro něj typická pluralita pozic.

¹³ Termín falogocentrismus je užíván J. Derridou, H. Cixousová jej spolu s L. Irigaray využívají pro zdůraznění potřeby vlastního ženského jazyka jako prostředku konstruování vlastní pluralitní identity.

2. Mytologizovaný archetyp a subverze ženské identity

2.1. Obraz ženy v 19. století

„Žena je dcera, sestra, družka a matka, pouhý přívěšek lidské rasy.“

Richard Steele (cit. dle Lenderová, 1999: 70)

Obraz ženy v 19. století vychází z židovsko-křesťanské a sekulárně humanistické tradice západní kultury¹⁴, kterou internalizoval evropský romantismus. Zásadní je glorifikace patriarchálního způsobu života (na vesnici nebo v textech s historickou tematikou), tradičního dělení rolí ve společnosti a konzervativních rodinných vazeb v kontrastu s individualismem. Pro reprodukci konzervativního obrazu ženy je podstatné patriarchální pojetí rodiny, v jejímž rámci jsou nejen jasně stanovené role, ale především v ní funguje formativní mezigenerační transfer. Ten spočívá v předávání tradice podřízeného postavení ženy (Felski, 1995: 16–38), který čtenářům/čtenářkám zprostředkovává literární obraz. Toto zobrazení ženy v patriarchálním řádu 19. století proto podléhá poměrně pevně dané typologii a estetice, navzdory tomu, jak upozorňuje Torril Moiová, že není založeno na reálném obrazu (2000, 6–7). Obecně vzato, pohled na ženu, jak jej nalézáme v chorvatské literatuře 19. století, je výrazně androcentrický a patriarchální, takže jej Krešimir Nemec označuje za „jednostranný, simplifikovaný, plný stereotypů a pro ženy často i diskriminující“ (2002: 100; přel. D. V.)¹⁵.

V chorvatské literatuře 19. století jsou zjevné pohlavní asymetrie a uplatňování ideologie oddělených sfér, které vycházejí z rousseauovského pojetí ženství, modelu sexuální diferenciaci a separace, kdy muži přirozeně vládnou nad ženou. Jak upozorňuje Carole Patemanová, „patriarchát je vlastně založen na biologické předurčenosti a tvrzení, že ženina biologická funkce rození dětí určuje i její místo v domě a podřízené postavení v řádu věcí.“ (1998: 118; přel. D. V.)¹⁶. Muž představuje kulturu, aktivitu, sílu a je mu vlastní veřejná činnost pro dobro společnosti; oproti tomu žena reprezentuje přírodu, pasivitu a patří výhradně do domácí, soukromé sféry. Reprodukční role ženy slouží k potvrzení jejího podřízeného statusu a určuje prostor, kterým se má zabývat, tj. péče o domácí sféru, mužovo pohodlí a výchovu dětí: „Ženy se staly vazaly svého vlastního těla.“ (Heczková, 2009: 123).

¹⁴ Tedy obsahuje elementy převzaté z biblické tradice, obohacené o renesanční zbožštění ideální ženy (Dante a Petrarca) a sentimentalistní motiv pasivní ženské oběti (S. Richardson a J. W. Goethe).

¹⁵ Příloha 1

¹⁶ Příloha 2

Pohlavní asymetrie a dominance „mužské kultury“ jsou, jak uvádí Nemec, důvodem, proč je žena zobrazena v duchu extrémní polarizace – jako mýtus buď čistoty, nebo agresivní sexuality (Nemec, 2002: 100–108). V chorvatském prostředí tento mytizovaný obraz stojí na protikladném obrazu anděla a ďábla, resp. andělské a démonické ženy; a jak uvádí Natka Badurina, není mnoho autorů, kteří by jako opak k tradičně zobrazenému statickému ženství nepostavili motiv fatální ženy, představující možnost přechodu k aktivitě, a na jejich střetu nestavěli zápletku (více viz Badurina, 2009: 70–120).

2.1.1. Typologie obrazu ženy v 19. století

2.1.1.1. Typ *anděl v domě a krásná oběť*

Pro chorvatskou realistickou literaturu je typický myšlenkový i názorový konzervatismus, proto není divu, že nejčastěji zastoupeným typem ženy v chorvatské literatuře je tzv. *anděl v domě*¹⁷ (viz Gilbert i Gubar, 2000: 17), odpovídající patriarchálnímu pojetí ženy. Tato žena představující symbol domestikovaného ženství, je ideálním obrazem vzorné manželky, pečlivé hospodyně a laskavé matky, její jedinou touhou je posloužit svému partnerovi.

Důraz je kladen na principy křesťanské i patriarchální morálky, opakovaně vyjadřovanou zbožnost a stydlivost. Typická je pro takovou ženu asexualita, jelikož v měšťanské střední třídě je sexualita prostředkem k rozmnožování a fyzická rozkoš je v pojetí buržoazní morálky plýtváním, a proto jsou zdůrazňovány konformní symboly mravnosti a prudérní počestnost: „*rozhodující ctnosti jsou důstojnost, zdrženlivost, střídmost a šetrnost*“ (Lenderová, 2009; 161). Hodnota ženy tkví v její morálce, představuje symbol pravdy a vědomí kontinuity díky respektování své úlohy ve společnosti a rodině. Tělo ženy má profánní charakter, ale ve své nedotknutelnosti se stává posvátným objektem¹⁸ a nesmí se o něm hovořit; v symbolické rovině však může být rituálně obětováno pro vyšší cíl¹⁹ a může se tak transformovat do dalšího typu ženy, a to „*krásné oběti*“ (viz Brownmiller in Oates-Indruchová, 1998: 133–167). Tradičně čest patří mužům, ale závisí na ženách, proto morální imperativ vede při ztrátě čistoty k šílenství a/či sebevraždě.

¹⁷ Termín pochází od viktoriánského básníka Coventry Patmore, který v sérii básní *The Angel in the House* (Anděl v domě, 1854) oslavuje ženskou pasivitu.

¹⁸ Navzdory tomu tento typ postavy podléhá extrémní fetišizaci „nevinného“ zevnějšku a projevů zdrženlivosti.

¹⁹ Oběť může být ve formě smrti, ale i znásilnění, například v románech Augusta Šenoy nebo Anteho Kovačiče, v některých případech dokonce dochází k inverznímu pochopení znásilnění jako důkazu ženské hodnoty.

Již v prvním chorvatském románu Miroslava Kraljeviće *Požeški đak* (Žák z Požegy, 1873) se objevuje postava Ljubice, první typ pasivní ženy, která reprezentuje ideál absolutní poslušnosti a pokory. Největší vliv na rozvoj typu měla postava Dory Krupíkové z románu *Zlatarovo zlato* (Zlatníkův drahoušek, 1871), která inspirovala mj. postavu Liny z románu *Olga i Lina* (Olga a Lina, 1881), Aničky z románu *U registraturi* (V registratuře, 1888) či Anky z programového románu *Mrtvi kapitali* (Mrtvý kapitál, 1890). Vzhledem ke statickému charakteru těchto postav je někdy nazývají „čistotou bez života“ (viz Lasić, 1965; Nemec, 1995, 58).

2.1.1.2. Typ osudové ženy

Osudová žena vychází z antických a biblických stereotypů, které se fixují v klasické romantické literatuře, ale její chování v rámci zápletky odpovídá spíše modelu romance, v některých elementech i triviální literatury (časté pletichaření, trávení hrdiny či hrdinky apod.), resp. gotického románu. Tyto ženy jsou fyzicky atraktivní, ale bytostně diabolické, iracionálností spjaté s chaosem a šílenstvím, ochotné pro vlastní zisk obětovat prakticky cokoli, dokonce se dopouštět se zločinů, jejich chování postupně nabývá monstrózních rysů²⁰. Jejich nepřijatelnost spočívá i v jejich otevřené sexualitě, která v tradičním pojetí rozporu mezi soukromým a veřejným nepatří „ven“. Osudové ženy jsou většinou ženy pochybné minulosti, nikoli kurtizány jako v západoevropské literatuře, ale vydržované milenky. Krešimir Nemec tvrdí, že postavy fatálních žen jsou „nejživější a literárně nejuvěřitelnější postavy chorvatské literatury. Jsou koketní, svůdné, agresivní, diabolické; vyzařuje z nich hrozba. Je v nich ukryt iracionální potenciál, který provokuje a nelze před ním zůstat nezúčastněným.“ (1995: 68–69; přel. D. V.)²¹

V textu démonické ženy fungují jako skupina postav definovaná svou funkcí, kterou dle Greimasovy teorie (2002: 44–85) označujeme jako aktivní aktanty. Takto formulovaná démonická žena tvoří aktantskou kategorii, která převyšuje požadavek funkčnosti (typický pro realismus) a vnáší do textu romaneskní zápletky. Získává téměř alegorickou dimenzi, je zosobněním zla, doplněním alegorického páru čisté ženy – avšak její funkce v zápletce je dominantní: dle Petera Brookse je nositelkou „pozitivní“ energie textu (1992), tedy její činy posouvají zápletku kupředu, bez ní by se nemohla rozvinout z výchozí situace.

²⁰ Nejvyššího stupně identifikace s démonickým dosahuje v jejich snech, kde nabývá antropomorfních rysů, např. Klára z románu *Zlatníkův drahoušek* se ve snu Pavlovi zjevuje jako okřídlený had.

²¹ Příloha 3.

Tyto ženy jsou neobyčejně přitažlivé, svůdné, koketní, umějí ovládat muže, a zároveň jsou agresivní a kruté, neustále se pohybují na okraji šílenství. Obraz fatální ženy představuje destruktivní potencional a imanentní zlo; je v něm neustále přítomna tabuizovaná erotizace, která se proměňuje v démonizaci, ale navzdory tomu jsou takové ženy obsesivním tématem mužské fantazie. Nemec vnímá postavu „femme fatale“ jako trademark nově se konstituujícího chorvatského románu a dále popisuje tento typ žen jako krasavice hadího pohledu: „V románu *Zlatníkův drahoušek* v Kláře Grubarové divoká krev zuřivě „běsní žilami jako jedovatý had“, v *Selské bouři* se Lolička obtáčí kolem Tahijeovy šije jako had, o Loře v Novakově Pavlu Šegotovi se rozhodně tvrdí, že byla hadem, a Tomićova Melita přitahuje jakousi neodolatelnou silou, jako hypnotizuje had svým pohledem něžného ptáčka, kterého si vybral za oběť.“ (Nemec, 1995: 68–69; přel. D. V.)²².

Za podtyp femme fatale, démonické ženy, můžeme považovat *La Belle Dame sans Merci*, krásnou dámu bez milosti, která se v literatuře začíná objevovat s příchodem dekadence a symbolismu a navazuje na tradici kurtoazního pojetí vznešené dámy; i proto tento typ není v chorvatské literatuře tak rozvinutý, částečně se mu blíží svým pojetím kultivovanosti a odtážitosti pouze *Melita* (Melita, 1899) J. E. Tomiće.

Za první démonickou ženou v chorvatské realistické literatuře můžeme považovat Kláru Grubarovou z románu *Zlatníkův drahoušek* a Marii Kontromanićovou z románu *Kletva* (Kletba, 1880–1881), avšak této typologii odpovídají i městem „nasáklá“ Nela z Kozarcova Mrtvého kapitálu a Kumičićovy tezovité ženy – amorální Sabina z románu *Gospođa Sabina* (Paní Sabina, 1883), světem protřelá Olga z románu *Olga* a Lina – a především pak Kovačićovy hrdinky: Sofija z románu *Barunićina ljubav* (Barončina láska, 1877), Elvíra z románu *Fiškal* (Advokát, 1882) a Laura z románu *U registraturi* (V registratuře, 1888).

V rámci chorvatské literární tradice je typ femme fatale extrémně produktivní; nalezneme jej i ve 20. století u Miroslava Krleži nebo Ranka Marinkoviće, u některých autorů v modifikaci prakticky až dodnes.

2.1.1.3. Cesta k samostatnosti

Boj ženy o symbolickou moc je spojen s emocionální křehkostí až hysterií a lze tvrdit, že chorvatský typ křehké ženy představuje první krok na cestě k samostatnosti. V literatuře se ke konci století začínají objevovat texty, jejichž ženské postavy nejsou výrazně typizované:

²² Příloha 4.

například Lucija Stipančičová z románu *Posljedni Stipančići* (Poslední Stipančičové, 1899), byť vychází koncepčně z typu konzervativního „andělského“ pojetí ženy, pokouší se překonat hranice výchovy a předznamenává éru osvobození ženy, resp. posun k metafyzickému pojetí pohlaví a řešení otázek spjatých s ženskou emancipací a profesionalizací v dílech Marije Jurićové Zagorky, Jagody Truhelkové a Gjeny Vojnovićové.

2.1.2. Žena v kultuře

Národní hnutí sice počítá se zapojením žen na veřejnosti a v dobovém tisku, politizované *Danici* (Jitřence), literární příloze novin *Ilirske novine* (Ilyrské noviny) i literárněji zaměřených časopisech *Zora Dalmatinska* (Zora Dalmatinská) a *Kolo* (Kolo), je propagován ideál aktivní ženy, která se účastní společenského života²³, ale ženy jsou v patriarchálním modelu kultury vnímány především jako čtenářky²⁴ a příjemkyně národní agitace²⁵, nikoliv jako tvůrkyně. Pokud chtějí psát, musejí fungovat v roli symbolických „*dcer Ilyrských*“ či „*matek národa*“²⁶, s čímž musí korespondovat jejich pojetí literatury. To omezuje první generaci autorek, mezi něž patří Dragojla Jarnevićová spolu s Anou Vidovićovou, Jagodou Brlićovou, Ljuboslavou Bedekovićovou, Anou Vrdoljakovou²⁷, v možnostech jejich uměleckého vyjádření. Mohou produkovat vlasteneckou poezii, agitační články, případně kratší prozaické texty, ale není vhodné, aby se v nich projevil jejich individuální rukopis. Tato omezení způsobují, že k většímu pronikání žen do literatury jako veřejného prostoru, ve kterém vzniká literární produkce, reálně nedochází. Obdobně kvůli společenským omezením nepřichází ani profesionalizace jejich činnosti, jakýkoliv odklon z vymezeného prostoru je okamžitě kritizován (více viz Detoni-Dujmić, 1998). Navíc míra přijetí těchto autorek závisela spíše na jejich sociálním a společenském statusu než kvalitě

²³ Je zřejmé, že chorvatským obrozencům jako inspirace posloužil západní obrozený emancipační proces, jak jej známe z německy a česky hovořícího prostředí, kde vzdělanost a literární aktivita „slabšího“ pohlaví je důkazem prestiže, dokladem o úrovni společnosti a její modernizaci.

²⁴²⁴ Ženy jsou v 19. století vnímány jako implicitní čtenářky a román jako žánr určený pro ně (více viz Abrahams, 2005). Například Miroslav Kraljević se v předmluvě prvního chorvatského románu *Žák z Požegy* přímo obrací na čtenářky s informací, že se jedná o text pro ně v národním jazyce.

²⁵ Svědčí o tom i spis hraběte Janka Draškoviće *Ein Wort an Iliriens hochehrzige Töchter* (Dcerám Ilyrským, 1838): německy psaný apel volá ženy, aby se zapojily do symbolického ilyrského „národního kola“, tedy pracovaly ve svých domovech na budoucnosti chorvatského národa přijetím národní myšlenky a jazyka.

²⁶ Prostřednictvím podpory svých dětí (resp. synů) mohou budovat jakousi kolektivní budoucnost národa, organizovat literární salony, vybírat finančních prostředky na dobročinnost atd. (více viz Yuval-Davis, 1997).

²⁷ Spekuluje se, že jde o literární mystifikaci Jeronima Vrdoljaka Imočanina (srov. Detoni-Dujmić, 1998 a Protrka, 2007: 240). Nedomnívám se, že se jedná o pokus afirmace ženské autorky jako demonstrace vzdělanosti národa a jazykového povědomí, jak jej známe z českého prostředí, spíše souhlasím s Protrkovou, že „falešná“ autorka měla emocionálně působit na ženskou část čtenářské obce.

jejich díla. Takže zatímco třeba Ana Vidovićová, píšící sentimentální vlasteneckou poezii inspirovanou lidovou slovesností, byla vnímána obrozenci jako ztělesnění ženského ideálu²⁸, osamělá „stará panna“ Dragojla Jarnevićová, pokoušející se o realistické povídky, se kvůli svému postavení ocitla na okraji kulturního života a publikovat mohla jen sporadicky. Zjednodušeně řečeno, pokud spisovatelka naplňovala představu svých kolegů, byla respektována, pokud se pokusila překročit vymezené hranice, byla její tvorba vytlačena na okraj.

²⁸ Ana Vidovićová, bilingvní autorka z dalmatského aristokratického prostředí. Dokud její tvorba nesla prvky národní agitace, čelní představitelé romantismu ji obdivovali a publikovala v čas. *Danica* a *Zora Dalmatinska*; později, když se přiklání k romantické poezii, texty odmítají a její díla vycházejí jen v italštině.

2.2. Výhradně anděl, nebo monstrum?

2.2.1. Biografie Augusta Šenoy (1838–1881)

Hledáme-li spisovatele, který redefinuje podobu románu v chorvatském prostředí 19. století, je jím bezesporu *August Šenoa*, jehož dosah přesahuje hranice literární recepce jeho tvorby. Pomineme-li to, že ustavil uměleckou a sociální koncepci chorvatského románu a jeho dílo slouží jako matrice chorvatské realistické literatury, resp. historického románu i městské novely, byla to jeho kritická²⁹ a editorská činnost v časopise *Vienac* (Věmec), které umožnily estetizaci chorvatské literatury. Vymezením distinkce mezi triviální a estetickou literaturou překonal krajně stereotypní fázi chorvatské literatury, kdy vznikala neumělým přesazováním triviálního německého sentimentalismu, a posunul chorvatskou literaturu k realismu.³⁰ Navzdory tomu je „Šenoův“ realismus ovlivněn především autory vycházejícími z romantické imaginace, tj. *W. Scottem* a *I. S. Turgeněvem*, jejich vědomím proudu duchovního života v historickém smyslu. Šenoa velebí pozitivní hodnoty národní myšlenky a vše je vnímáno optikou historismu: realistické popisy života i smrti, milostné zápletky jsou fenoménem historického vývoje (více viz Žmegač, 1982: 89). Podstatná je figurace, nikoliv realistický popis, proto absentuje rovina sociální kritiky. To vede k fixaci národního pojetí chorvatské literatury, založeného na konceptualizaci postav (ale i krajiny/města) jako odrazu obecně národních hodnot.

Z Šenoova rozsáhlého díla³¹ nás zajímá pouze jeho próza. De facto kanonizoval do té doby triviální žánr románu³², a to ustavením dvojího jeho typu – historického a městského románu. Jak už bylo zmíněno, v Šenoových historických románech se velebí chorvatské národní myšlenky. V dějinách našel zrcadlo tehdejšího života (více viz Jelčić: 1984), galerii

²⁹ Např. programový spis *Naša književnost* (Naše literatura, 1861) v časopise *Glasnoša* (Hlasatel) označuje chorvatskou novelistiku za plevel a volá po literatuře s národní funkcí, která se snaží o „pokrok národa“ (Protrka, 2008: 203). V duchu kantovského etického imperativu vnímá autora jako tvůrce, který svým dílem má zprostředkovávat určité poslání. Jeho myšlenky později dále rozvíjí *Eugen Kumičić* v textu/programu *O romanu* (O románu, 1883), uveřejněném v časopise *Hrvatska vila* (Chorvatská vila), kde požaduje objektivitu a pravdivost literatury a volá po naturalismu.

³⁰ V padesátých letech devatenáctého století jsou to většinou variace na populární „černé“ romány *H. Zchokkeho* či *A. V. Vulppia*, zasazené do prostředí Balkánu, nejčastěji typ tzv. *hajdučko-turske* (hajducko-osmanské) novelistiky, obsahující exotické souboje Hajduků – loupežníků s orientálním nepřitelem.

³¹ Zanechal za sebou obrovský opus – cca 12 tisíc veršů, deset románů, několik desítek novel, stovky kritik (divadelních i literárních), cestopisy, 20 dramát, překlady a literární antologie, kratší teorie literatury, obsáhlou korespondenci a deníky, více než stovku fejetonů, ustavil jako nový žánr tzv. *Zagrebulje*, fejetony z provinciálního Záhřebu (v sedmdesátých letech 19. století čítal Záhřeb 20 tisíc obyvatel, veřejné osvětlení a železnici měl teprve od roku 1862, více viz Iveljić, 2007).

³² Do té doby je román sentimentálně-rétorického diskursu (více viz Detoni-Dujmić, 1998), tedy vývojově srovnatelný s romantizovaným rytířským románem, obohacený triviální milostnou zápletkou.

osob a události, resp. morální kodexy, ke kterým je třeba vzhlížet³³. Jeho romány *Zlatarovo zlato* (Zlatníkův drahoušek, 1871)³⁴, *Čuvaj se senjske ruke* (Chraň se senjské ruky, 1875), *Seljačka buna* (Selská vzpoura, 1877)³⁵, *Diogenes* (Diogenes, 1878)³⁶ a nedokončená *Kletva* (Kletba, 1880–1881) se sice zabývají velkými tématy chorvatských dějin, která slouží jako analogie tehdejšího chorvatského národního boje, historická tematika však slouží víceméně jako kulisa³⁷. Pojetí dějin je soukromé, stále sem pronikají romantické regrese v podobě triviálních milostných zápletek (často podmíněné nerovným sociálním postavením hrdinů). Šenoovy postavy jsou fiktivní i historické, dochází k interakci fikčního a historiografického materiálu, patrně pod vlivem W. Scotta, dochází k historizaci fikce a fikcionalizaci historie (srov. Nemec, 1994:79–105 a Šicel, 2003: 51–66), tj. spojením historických událostí a umělecké fikce vzniká historický román, který anticipuje novou estetiku literárního díla založenou na realistických tendencích.

Šenoovy městské romány zachycují dobovou makropolitickou situaci, ale v popředí jsou také schematické milostné příběhy³⁸. Mladé milence rozděluje řada překážek (ideologie, společenské postavení, třídní rozpory apod.), ale nakonec se jim daří vše překonat: *Prosjak Luka* (Žebrák Luka, 1879)³⁹, *Vladimir* (Vladimír, 1879), *Branka* (Branka, 1881) a *Mladi gospodin* (Mladý pán, 1875).

Triviální model literatury se v Šenoových textech projevuje v typizaci postav, především ženských, a využívání komplikovaných zápletek, tajných schůzek a neznámých dobrodinců (silně pod vlivem německého sentimentalismu), proto můžeme některé jeho historické romány označit za romance. Právě on kanonizuje romanci v chorvatské literatuře; následují jej *J. E. Tomić* svými romány o bosenských hrdinech, *K. Š. Gjalský* v románech tematizujících úpadek chorvatské šlechty a později ve svých v historických románech i *M. Jurićová Zagorka*.

³³ Z jeho perspektivy mají dějiny teleologickou funkci, tj. poznávání minulosti je cesta k lepším zítřkům, oproti tomu dnešní vnímání dějin je spíše cyklické v duchu nietzscheánského kruhu.

³⁴ V českém překladu M. Fabkovičové vyšel pod názvem *Zlatníkův zlatoušek* v Ottově nakladatelství r. 1879. Vzhledem k množství archaismů nebylo možné překlad využít v analytické části.

³⁵ Vyšel česky třikrát: 1883 v překladu Jana Hudce pod názvem *Selská bouře*, v překladu O. Kolmana v roce 1953 ve Státním nakladatelství krásné literatury (s doslovem J. Dolanského) a 1977 také v překladu O. Kolmana v nakl. Odeon (s doslovem V. Kudělky).

³⁶ V českém překladu J. Hudce byl román vydán nakladatelem Karlem Vačlenou v roce 1881.

³⁷ Byť v duchu pozitivismu, objektivismu a historismu se pokouší o rekonstrukci historických událostí na základě dobových pramenů, čerpá z archivů, listin apod., vše v románu je fikce vystavená zákonům fikčního světa (více viz Kermode, 2007).

³⁸ Šenoa si je vědom, že je třeba se přizpůsobit dobovému vkusu publika, které je zvyklé na německou triviální literaturu (více viz Jelčić, 1984).

³⁹ NK nemá k dispozici překladatele prvního vydání, pouze druhého z r. 1884 v překladu T. V. Korce v nakl. P. Placidus J. Mathon.

2.2.2. Žena u Šenoy

Můžeme konstatovat, že obraz ženy v románech, novelách a povídkách Augusta Šenoy odráží transmisi patriarchální kultury do literárních textů. Patriarchální obraz ženy je ukotven v konstrukci bytostně ženské domácí sféry, ve které se uplatňují tradiční ženské vlastnosti, jako je pasivita, citlivost, pobožnost a mateřskost; proti němu stojí mytizované – démonické ženství. V jeho textech se setkáváme s glorifikovanou nevinností, která kontrastuje s animálním obrazem erotu, přičemž oba póly vycházejí z ženské přirozenosti a jejího sepětí s přírodou. Oba ženské typy přitom vznikají na základě starších rodových konstrukcí a Šenoa je, pokud jde o vliv na vývoj chorvatské literatury „jen“ ukotvuje.

Šenoa operuje s ženskou podstatou, přirozeností, který je dána biologickou rolí ženy, jež by v ideálním případě měla dojít naplnění. Zatímco muži mají moc rozhodovat (v historických textech jsou to bojovníci proti Osmanům, v textech ze současnosti bojovníci za chorvatskou myšlenku), úloha ženy je v její biologické roli, tj. mateřství. Její vzhled je symbolickým kapitálem, který jí „pomáhá“ překonat společenské bariéry. Poměrně častým motivem v Šenoových románech a novelách je nerovný svazek milenců – šlechtic se zamiluje do měšťky, hrabě do vesničanky apod. –, kdy muži jsou představiteli aristokracie a ženy představují biologickou matici chorvatského národa, což v symbolické rovině odráží přesvědčení o integraci vysoké kultury a přírodního „chorvatství“. Avšak úloha ženy je v dané situaci výhradně pasivní: vidíme to v postavě Dory ze Zlatníkova drahouška i Mařenky z Diogena – obě fungují jako objekt touhy hlavního hrdiny a ve společných scénách s hrdinou většinou slouží k jeho profilaci.

Tato pasivita je nejvíce zřejmá u Dory, která funguje jako dekorativní ornament, představující iluzi archetypu „věčného ženství“. Je nadpozemsky krásná, podobná mramorové soše anděla, její krása je spojena s kontemplativní čistotou (často se modlí k Panně Marii), je přirovnávána ke starozákonní Zuzaně, kterou pozorují vilní starci. Klevetám se brání silou své nevinosti. Pozitivní obraz ženy je spjat s patriarchálními hodnotami. Za jejím obrazem se neskrývá žádná vnitřní síla ani vlastní myšlenky; jak Dora, tak Mařenka jsou pobožné a senzitivní, horují pro národní myšlenku. Avšak zatímco Mařenka představuje odlišný fyzický typ, je krásná, ale zároveň zdravá, Dora pasivita se odráží i v její extrémní senzibilitě a křehkosti. Tyto ženy také nakonec podléhají aktivnější, démonické, zlo reprezentující soupeřce, které se neumějí bránit.

Oproti tomu přitažlivost démonické ženy tkví v jejích zkušenostech, schopnosti ovládat muže ve svém okolí a výjimečné inteligenci, která se projevuje intrikánstvím. Jak Klara Grubarová ze *Zlatníková drahouška*, tak Terezie Bačanová z *Diogena* jsou ženy neobvyklé krásy a vulkanického temperamentu (Šicel, 2007: 64), ale ovládají svoje emoce a je v nich určitá hrozba. Je poměrně příznačné, že zatímco andělské hrdinky jsou označovány jedním jménem, většinou národního původu, ty démonické mají jména odrážející jejich sociální status (hraběnka Terezie, manželka bána Klára). Jejich chování, rozhodnost a odvaha riskovat jim dodávají maskulinní rysy. Typickým znakem jejich morální zkaženosti je jejich promiskuita. Navzdory tomu, že jsou už v manželském svazku, hledají si alternativní partnery, kteří odpovídají jejich představám.

Odhlédneme-li od vnějších okolností, můžeme konstatovat, že tyto ženy představují pokračování tradičních ženských archetypů převzatých z židovsko-křesťanské tradice a antiky. Obraz ženy vychází buď z mýtu idealizované nevinnosti, odpovídající autorovým morálním postojům spjatým s národní myšlenkou, nebo z mýtu fatální ženy, která je spojena s exotickou cizostí, resp. jinakostí. Je přitom podstatné, že obraz ženy se v Šenoových historických a soudobých textech liší. Pro historické texty je typické patriarchální dělení na základě jejich sexuality, vzniká černobílý kontrast⁴⁰ anděla a démona, který s jistými modifikacemi⁴¹ dodnes představuje základní ženské kulturní typy (srov. Paglia, 1990; Gilbert a Grubar, 1984). K přibližování těchto typů dochází zřídka, teprve v postmoderní literatuře, jakkoliv se to může zdát paradoxní, dochází k prostupování obou typů. V původní podobě však u obou typů dochází k fetišistickému estetizování jejich vzhledu: obě mají drobné nožky ve zdobených botičkách, malé ručky, bujné vlasy, navzdory tomu, že představují opačné póly. Zatímco vzhled pozitivní ženy je hodnocen zpovzdálí, podobá se spíše dekorativnímu ornamentu, mramorové soše anděla, dábelská žena je představena optikou extrémní sexuální přitažlivosti. Je exotický drahokam zahalený do kožešin, ověšený šperky. Status animální ženy vnímáme skrze její tělesnost a výbušnost, představuje přírodu kontrastující s kulturou „supermuže“ (Paglia, 1990).

⁴⁰ Nemůžeme tvrdit, že schematické dělení postav je u Šenoy výhradně záležitostí ženských postav; černobílou charakterizaci převzatou z triviálního románu využívá, pokud chce zdůraznit jinakost, resp. cizost postavy. Takto zjednodušené postavy, dalo by se říci karikatury, pak fungují jako holé aktanty (Greimas, 2002). Jejich vnější popis působí jako předzvěst jejich role, čtenář nemá problém s jejich zařazením. Z dnešního pohledu je problémem plošná atributivnost těchto postav, které postrádají individuální charakteristiky. Pokud pomineme ženské postavy, nejčastěji staví do kontrastu chorvatského hrdinu a cizáka (Němce, Itala či Maďara), který chce poškodit chorvatské země. Již z expozice tak rozpoznáme, o jaký typ postavy se jedná a jaká bude jeho/její úloha v textu.

⁴¹ Anděl se modifikuje, přechází do androgyna, případně se sám stává nositelem řádu, tedy není ovlivňován mužským subjektem; naopak démon se stále silněji feminizuje, získává stále větší moc nad muži.

Poměrně netradiční obraz ženy představuje Šenoa ve společenských románech ze současnosti, především v epistolárním románu *Branka*, kde se do jisté míry ženě daří vymanit se ze škatulky pasivního objektu. Hlavní postava, Branka, projevuje velkou dávku emancipace v kontextu tehdejšího zobrazení ženy⁴². I ona je neobvykle krásná, ale vitální, morálně pevná a společensky aktivní (snadno si dělá přátele na vesnici, udržuje korespondenci s přítelkyní Hermínou v Záhřebu). Branka představuje ideál jedince s vyšším posláním, rozhoduje se zlepšit stav vesnického školství a odjíždí na vesnici osvětově bojovat za lepší vzdělanost chorvatských dětí: „*Vím, že na sebe беру kříž, chci jej na sebe přijmout a rdinsky jej pro svůj národ nosit.*“ (Šenoa, 1998: 44; přel. D. V.)⁴³. V boji za své přesvědčení její postava získává až mužské charakteristiky, je jí vlastní rozhodnost a soběstačnost, vševědoucí vypravěč ji opakovaně označuje za bojovníka a křižáka. Velmi silně se projevuje její emancipace ve vědomí vlastní hodnoty a ekonomické nezávislosti na muži: „*Žena má dvakrát větší hodnotu, když se umí uživit sama, bez mužské pomoci; je samostatnější, hrdější a zajištěnější v případě neštěstí a jestli se vdá, může pomáhat manželovi.*“ (Šenoa, 1998: 18; přel. D. V.)⁴⁴.

Role Branky v textu zůstává stále v rámci její biologické předurčenosti, spíše než učitelkou⁴⁵ je pečovatelkou (u dětí rozvíjí jejich lásku k vlasti, učí je příkladem, vodí je na výlety do přírody), ale především její péče vrací k chorvatské identitě hraběte Belizara: „*Vám je dáno, abyste vrátila nešťastnému člověku štěstí, abyste Chorvata vrátila Chorvatsku. Můžete-li ho odmítnout a nezhřešit na duši?*“ (Šenoa, 1998: 97; přel. D. V.)⁴⁶. Branka není marginální postavou zobrazenou stereotypní optikou. Funguje v textu jako obraz ideální ženy, má všechny její vlastnosti, jako pokoru, píli, stydlivost a čistotu, a zároveň její chování na veřejnosti odpovídá spíše mužské postavě: je rozhodná, vytrvalá, vyjadřuje své názory, což odporuje rozdělení femininní – intimní a maskulinní – veřejné. Je paradoxem, že své učitelské „poslání“, které je v textu tak zdůrazňováno, opouští, aby se stala „ženou v domácnosti“, manželkou národně uvědomělého hraběte. Její přerod z emancipované ženy do manželky odpovídá Šenoově přesvědčení o rodinné koncepci, jak upozorňuje Ivo Pederin: „*Žena*

⁴² Velmi neobvyklá energie, s jakou se vyrovnává s překážkami, a odhodlanost, se kterou vykonává své poslání (odmítá pozici guvernantky i nabídku k sňatku).

⁴³ Příloha 1.

⁴⁴ Příloha 2.

⁴⁵ Práce učitelky představuje typicky ženskou profesi, resp. jedno z mála zaměstnání, která odpovídají biologické podstatě ženy. Vyžaduje mravní čistotu, resp. panenský stav vykonavatelky, protože je společensky nepřijatelné, aby žena zároveň pracovala a pečovala o domácí krb. V rámci Rakousko-Uherska platil dokonce zákaz, aby se žena vykonávající učitelskou profesi vdala, proto první generace učitelek zůstává svobodná (více viz Bahenská, Heczková, Musilová /eds./, 2010 a 2011)

⁴⁶ Příloha 3.

u Šenoy je bezesporu prubířským kamenem domu, ale v občanském smyslu je nezralá a neschopná žít sama, zcela jako v manželském zákonodárství XIX. stol. a teologii apoštola Pavla.“ (Pederin, 1996: 25; přel. D. V.)⁴⁷

Je zřejmé, že obraz ženy u Šenoy vychází z konzervativní patriarchální ideologie navzdory tomu, že není výhradně simplifikován na antagonistický obraz andělské a diabolické ženy; bohužel je to právě tento tradiční model ženské typologie, představený v románu Zlatníkův drahoušek, který je po zbytek 19. století následován aktivněji než obraz uvědomělé ženy z románu Branka. Dochází k většímu rozvoji tradičního rozdělení na různé podtypy; pasivní žena přechází do typu femme fragile, diabolická do femme fatale a do typu la belle dame sans merci (přebírají jej Josip Kozarac, Ante Kovačić, Eugen Kumičić i Ivo Vojnović). Oproti tomu model emancipované ženy vědomé si vlastní identity z románu Branka se znovu objevuje až ve 20. století okrajově u Jagody Truhelkové a plně až v 80. letech 20. století u Ireny Vrkljanové.

2.2.3. Rozbor románu Zlatníkův drahoušek

Román Zlatníkův drahoušek⁴⁸ je jedním z prvních chorvatských románů v 19. století a kritiky je označován za první esteticky hodnotný chorvatský román vůbec (srov. Frangeš, 1987: 180 a Nemec, 1994: 79). Vlatní text stojí na dvou paralelních fabulích s lineárně-progresivní kompozicí (Šicel, 2003: 58–61), tj. historický námět⁴⁹ (spory mezi měšťany a šlechtou v Záhřebu 16. století) a milostný příběh fungují jako paralela soudobých politicko-spoločenských diskusí a propagace morálních hodnot. Nemec sice upozorňuje na úlohu dějin jako aktéra romaneskního světa i narativní progrese (Nemec, 1994: 83–84), ale realistické líčení dějinných událostí (popisy politických rozhovorů, bojů s Osmany apod.) tvoří motivický celek, klíčovou roli v zápletce má romantický motiv odpovídající triviálnímu, resp. sentimentálnímu románu⁵⁰.

⁴⁷ Příloha 4.

⁴⁸ Vychází ve Vijenaci 1871 pod názvem *Zlatarovo zlato*, později tiskem pod vlivem změny pravopisu pod názvem *Zlatarevo zlato*.

⁴⁹ Autor se v úvodu zmiňuje o své touze oživit obraz Chorvatska a Chorvatů z dávné minulosti a jeho rekonstrukci na základě historických pramenů, tedy implikuje reálné děje a reálné postavy. Fabule je vázána na konkrétní historickou realitu, autor dokonce využívá skutečné historické postavy z dobových kronik (jméno Dora Krupićová převzal ze záznamu v knize zemřelých), ale charakterovou typologií a děj si vytváří nezávisle na dobových záznamech.

⁵⁰ Pro ten jsou typické rychlé tempo narace, využívání náhlých zvrátů (únosy, souboje apod.), budování vypjaté atmosféry (tajné spolky, maskování nepřátel), kontinuální stupňování napětí a především schematické postavy.

Do jisté míry je hybridní i sama milostná zápleтка, jež se pohybuje v rozpětí kanonického a triviálního, především pokud srovnáváme vzájemný vztah tří hlavních postav, Pavla Gregorijance, Dory Krupíkové a Kláry Grubarové (později manželky bána Ungnada). Northrop Frye tvrdí, že „ústřední myšlenkou u romance jsou cudnost a magično, u vysoké *mimésis* [...] láska a forma“ (Frye, 2003: 177); můžeme konstatovat, že Šenoův text obsahuje oba prvky. Ve vztahu Dory a Pavla je zřejmá vysoká mimesis, snaha dvojici a její vztah idealizovat. Pavel je hrdina představující morální integritu chorvatského šlechtice a bojovníka proti Osmanům, jeho popis odpovídá rytířské ikonografii, Dora představuje jeho „zbožštělou“ dámu, ke které vzhlíží: „... jak krásná je, živý obraz spícího anděla,“ šeptal mládenec, zatímco pozoroval nebohou krásku“ (Šenoa, 1997: 17; přel. D. V.)⁵¹. Spolu pak představují ideální dvojici, zároveň je jejich vzájemný vztah romancí. Pavel je Doře intelektuálně nadřazen: „Já jsem mužská hlava, na mně je myšlení“ (taméž: 100; přel. D. V.)⁵²; oproti tomu její čistota má symbolickou hodnotu a představuje potenciální možnost ideálního svazku kulturního muže a ženy, jejíž čistota představuje symbolický prostor, který bude naplněn významy, jež zvolí. Na druhé straně vztah Pavla a Kláry představuje magickou, resp. fantastickou rovinu, ve které jsou realizovány nízké pudy.

V naraci románu postava Dory slouží především jako objekt, obraz čisté ženy, světice, ke které je třeba vzhlížet z povzdálí.⁵³ Její vzhled vzbuzuje obdiv okolí: „Teprve až bude poupě růžičkou, stane se děvčátko pannou! Krásná je, oku milá! Když v neděli a ve svátek chodívala z ranní mše přes Markův trh domů, když přesouvala drobné nožky obuté do špičatých červených střevíčků, když se jí krásná hlavička kývala pod zdobeným čepečkem a bujné černé copy spouštěly po šmolkové vestě pošíité ovčí kůží, v ručkách držela na prsou velkou, stříbrem zdobenou modlitební knížku a stydlivě se dívala před sebe, žes ani záblesk oka zpod dlouhých hedvábných řas nezahlédl. To každý řekl: Podívejte, to světice sešla z oltáře mezi svět, aby milým svým zjevem rozveselila skleslý lid.“ (Šenoa: 1997, 25; přel. D. V.)⁵⁴ Její morální bezúhonnost, stydlivost a panenskost se odráží v jejím chování i ošacení. Oblečená je lidově, bez šperků a ozdob, na prsou svírá knihu modliteb, cestou z kostela nereaguje na okolí, jako ctnostná žena v patriarchální společnosti se snaží nezavdat příčinu k oslovení, a proto stydlivě klopí oči, vyhýbá se kontaktu.

⁵¹ Příloha 1.

⁵² Příloha 2

⁵³ Tento typ obdivu nadálku je typický nejen pro náboženské texty (barokní kult světic), ale především pro tradici Danta a Petrarky, jejich zbožštění Beatrice a Laury.

⁵⁴ Příloha 3.

Mezi ní a okolním světem je distance, je jako anděl na piedestalu, ke kterému jeho okolí vzhlíží, obdobně i Pavel, který ji zachrání před jedoucím vozem. Je pro něj záhadou a zároveň objektem fascinace bez erotického podtextu: „*Na prahu se objeví bledá, jak anděl z mramoru – Dora.*“ (Šenoa, 1997: 25; přel. D. V.)⁵⁵. Dořina reakce je stydlivá, není schopna vyjádřit své pocity, podívat se Pavlovi do tváře, mlčí, hledí do země, případně šeptá. Čtenář není seznámen s jejími pocity, jen s vnějšími reakcemi: „*Spatřil Doru a ustal němý a blažený. Dívka si sedla na otcovu velkou stolicí. Krev jí zaplála ve tváři, rtíky se chvěly a zářivé oči se blaženě upíraly na mladého krasavce. Záhy bázně sklonila tvář, zkřížila ruce na prsou, jako by tiskla bouřlivé srdce. Celá se třásla jako osika, sotva dýchala, vzrušení ji obralo o slova.*“ (Šenoa, 1997: 25; přel. D. V.)⁵⁶.

Dora je jasnou představitelkou „*domácího anděla*“ (Gilbert a Gubar, 2000), jenž sestoupil na zem; v jejím případě nedochází k posunu do jiného typu, např. mateřského, protože její vztah s Petrem zůstává v rovině platonické, vzájemná etika je uměřená. Dora si je vědoma své ženské povinnosti, tedy „*patří*“ jen svému vyvolenému: „*Znám jen Pavla a miluji jen Pavla, ať je nuzný, bohatý, velmož či nevolník.*“ (Šenoa, 1997: 80–81; přel. D. V.)⁵⁷. Morálnost jejího chování je neustále vyzdvihována prostřednictvím biblických přirovnání a pozitivních soudů o jejím zevnějšku. Je holubičkou, panenkou, andílkem, květinou (růží a lilií), leží v mdlobách nebo zemdlelá strachem. Dora zřídka mluví, pokud mluví, tak šeptá a nedívá se muži, resp. Pavlovi do očí; i přesto ji téměř všichni muži platonicky milují, ona pak výhradně Pavla.

I když její chování nezavdává příčinu k pomluvám, je Dora dcera zlatníka, tj. příslušníka měšťanského stavu, a má sociálně nižší status než šlechtic Pavel, což vede k pomluvám o její počestnosti. Dora se poprvé dostává do pozice „*krásné oběti*“ (Brownmiller in Oates-Indruchová, 1998, 33–167), což se v textu neustále opakuje a je tím opakovaně potvrzován její pasivní status: „*Dora zničená přetěžkým strachem ležela bez ducha, bledá – zdálo by se mrtvá. Nahnul se mladík nad její tvář a mlčky hleděl na krásnou dívku: „Sladký anděle!“ šeptal s touhou ve tváři, „jaké neštěstí se sneslo na tebe, slaboučkou pannu! Zloba a hloupost se spojily proti tobě, čistá duše, aby ses stala kořistí hříšné touhy.*“ (Šenoa, 1997: 60; přel. D. V.)⁵⁸. Pavel před jejím otcem deklamuje, že Dora je stále čistá, a při přísaze položí ruku na její hlavu, což v symbolické rovině znamená její podřízenost a potvrzení jejího

⁵⁵ Příloha 4.

⁵⁶ Příloha 5.

⁵⁷ Příloha 6.

⁵⁸ Příloha 7.

statusu „anděla v domě“. Sama se pomlouvám nebrání, na její obranu musí přispěchat její okolí – Pavel, otec, tajemný dobrodinec Jerko (utajený Pavlův bratr) a kmotra kořenářka Magda: „Že Dora s mužem hřešila a já jí přitom pomáhala? Kde máte srdce, kde duši, kmotře? Dora, ta bílá růžička, ta holubička, která má srdce, že by se jím andělé boží honosili, která v Záhřebu rovně nemá, tak čistá a krotká je, které jsem já kmotra.“ (Šenoa, 1997: 64; přel. D. V.)⁵⁹. Dora je de facto zástupkyně dobra v textu. Šenoa využívá triviální obrat (Dora je otrávena jedem ve sklenici vody, kterou podává žíznivému vojákově, resp. přestrojenému Grgovi Čokolinovi), Dora tak podléhá své aktivnější soupeřce, která ji nechá otrávit. Tím se dostává do rámce typu „nevinná oběť“⁶⁰, kterému odpovídá svou extrémní křehkostí a senzitivitou.

Dora je reprezentantkou privátní životní sféry, ale v okamžiku její smrti se tragika přenáší i do sféry veřejného života, z pozice pasivní se dostává vnějšími okolnostmi do pozice aktivní. Paradoxně smrt Dory je okamžikem jejího definitivního vítězství, kdy nad její mrtvolou říká Pavel Kláře: „Hle, Gregorijanec ti potřetí říká, ty pekelná stvůro, že tě nenávidí, že tebou pohrdá, že od tebe prchá, jako se prchá před morem. Nedotýkej se těchto svatých ostatků, ty zrůdo z pekel, svým jedovatým dechem netrav tomu andělu rajský sen [...] Podívej, zde leží moje štěstí, moje naděje, můj život a vše - vše zničila tvá d'ábelská licoměrnost, tvé ničemné hadí srdce [...] řekni, není to erb Kláry Ungnadové, cizoložnice, smilnice a travičky?“ (Šenoa, 1997: 122; přel. D. V.)⁶¹. Její smrt znamená nejen konec Kláry, která po Pavlově odmítnutí zešílí, ale i konec Pavla a jeho rodu. Ten se rozhoduje nikdy se neoženit a svůj život nadále zasvětit vyššímu poslání pro dobro národa.

V textu Dora představuje ideální ženu, nadpozemsky krásnou, ctnostnou a především mlčící. Oproti tomu Klára představuje archetypální démonickou obraznost (více viz Frye, 2003: 170–183) a její vnější popis asociuje tento archetyp. Šenoa ji neustále přirovnává k hadu (symbolu prvotního hříchu), dokonce i šperk na její hlavě je zeleným okem baziliška: „Na lví kůži leží žena. Perlová spona spojuje zlaté prameny a oblé tělo zahaluje napůl zavázaný šat ze zeleného indického hedvábí. Vrch čela jí zdobí zářivý smaragd, jako strašlivé oko baziliška. Naklonila nádhernou hlavu na bujné rameno, přes zlaté řasy mhouří oči na Titána a posměšek zformuje bujné rty [...] To je zlatá zmije Dalila a to zkrocený lev – Samson.“ (Šenoa, 1997: 44; přel. D. V.)⁶², aby se na konci v Pavlových představách stala

⁵⁹ Příloha 8.

⁶⁰ Termín pochází od Maria Praze, využil jej v knize *The Romantic Agony*.

⁶¹ Příloha 9.

⁶² Příloha 10.

okřídleným hadem: „*V Mokricích sní Pavel o Doře – hle, jak ji honí černý okřídlený had – nyní ji dostihl – a teď ji – ne, to není had – to jsi ty, Kláro!*“ (Šenoa, 1997: 109; přel. D. V.).⁶³

Klára představuje destruktivní sílu nejen svým vzhledem, který stojí na kontrastu kultivovanosti a animální přitažlivosti, ale především je to její emocionální nestálost a inteligence, které stojí v přímém kontrastu s Dořinou pasivitou: „*Vysoké, hladké čelo prozrazovalo neobyčejnou inteligenci.. [...] A srdce, a city? Těžko říct. Ta hladká, elegantní tvář by se co chvíli rozzářila plamenným nadšením, co chvíli zkazila jedovatým výsměchem, co chvíli poskládala do neodolatelného úsměvu, co chvíli zkameněla chladným mramorem.*“ (Šenoa, 1997: 45; přel. D. V.)⁶⁴.

Důvodem, proč je Klára opakovaně je přirovnávána k démonu či baziliškovi, je posun její morálky, resp. její touha po sexuálním uspokojení, která je nemorální nejen proto, že je vdova a později vdaná žena, ale především proto, že neodpovídá etickému imperativu, jímž je Šenoův text prochnut. Přitom Klára je charakterizována především prostřednictvím svého zevnějšku, nahého těla, jehož části – dmoucí nadra se vzpírají látce šatů, útlý pas ovíjejí zdobené opasky jako had, drobné nožky neklidně šoupou po medvědí či lví kůži – vyvolávají výhradně negativní konotace. Klářina sexualita je společensky nepřijatelná, proto je v textu extrémně zdůrazněna. Motiv obnaženého ženského těla pak v kontextu konzervativní morálky nepůsobí eroticky, ale hrozivě. Erotická obraznost je v konzervativním patriarchálním prostředí vnímána jako negativní, nežádoucí a je nahrazena vzdáleným obdivem k mateřské či panenské sféře. Platí přitom, že zatímco svět spojený s nevinností je bezkrevný (viz Dora a její chování), ten spjatý s démonickou ženou je aktivní.

Klára je aktivní postava, jejíž narušená psychika je dokládána jejím „nenormálním“ chováním, náhlými přechody mezi cynismem, zlobou a emocionálními výlevy. Zatímco pro Doru je manželství splněním všech snů, pro Kláru je to zlatá klec, ze které se nelze vymanit, což se projevuje emocionálním chladem, s nímž se vyjadřuje o svém prvním manželství: „*Svého manžela jsem nemilovala. Prodali mě bohatému hlupákovi a ten mě zapřáhnul do jha domácího zákona. Duše byla jak okřídlený pták, a umírala ve zlaté kleci*“ (Šenoa, 1997: 49; přel. D. V.)⁶⁵. Klára ovládá svou sexualitou jiné muže, dokonce své tělo používá jako prostředek, který využívá pro splnění svých cílů: „*Kristofore!*“ poprosila Klára, „*jestli je pravda, že mě opravdu miluješ, Kristofore, dokaž to teď, pomsti mě... [...] Protože při*

⁶³ Příloha 11.

⁶⁴ Příloha 12

⁶⁵ Příloha 13

Ježíšovi a Marii, dokud nedokončíš, co jsem řekla, nedovolím, aby ses mě dotknul!“ (Šenoa, 1997: 112; přel. D. V.)⁶⁶.

Její divoká, destruktivní vášně se projevuje v její až patologické posedlosti po Pavlovi, který je jediným mužem, jenž ji odmítá. Představuje pro ni iluzi ideální lásky, kterou ve svém životě postrádá, proto na něj neustále naléhá. Opět je zde využito kontrastu s mlčící Dorou. Klára přísahá, prosí ho na kolenou a vyjadřuje mu svou bezbřehou oddanost: *„Jen se mi posmívej, budu tě milovat, proklej mě, budu tě milovat, pošlapej mě, a opět tě budu milovat. Ano, jsem ženou jiného, ale kněz spojuje ruce, a ne srdce, srdce se spojují sama.“* (Šenoa, 1997: 109; přel. D. V.)⁶⁷, dokonce přísahá na hostii: *„A přísahám při svaté hostii, že nebudu chtít jiného než tebe a dřív se propadnu do země než tě nemít [...] Pavle, pro tebe vsadím v kostky i duši i ráj, tobě budu otročit, tobě dám duši a tělo. Vyslyš mě! Ber! Přijmi mě, protože já – já tě nepustím.“* (Šenoa, 1997: 49–50, přel. D. V.)⁶⁸. Klářino maniakální chování nabývá démonických rysů, její gesta jsou horečná, divoce se směje a vede monology sama se sebou. Je celkem zjevný posun od konvenčního chování směrem k iracionálnímu, destruktivnímu, až démonickému. Její vítězný monolog nad mrtvou soupeřkou tajně vyslechne Pavel, kterému se přiznává v naději, že získá jeho lásku: *„...„Ano,“ řekla, „je to pravda, Pavle! To já jsem dala otrávit Doru [...] Protože jsem zešilela, pomátla se touhou po tobě. Jestli se hřeší úmyslem, hříšníci nejsem. Rozum nevykonal ten hřích, to moje srdce zhřešilo.“* (Šenoa, 1997: 122; přel. D. V.)⁶⁹ Jeho odmítnutí pak Kláru vede k šílenství.

Můžeme konstatovat, že každá postava u Šenoy představuje neměnný typ, který je odrazem její funkce v textu. Od samého začátku je jasné rozdělení postav na pozitivní a negativní⁷⁰, klíčem obvykle bývá jejich národní povědomí. Ženské postavy jsou definovány prostřednictvím určitých metafor a figur, které jsou spjaté s jejich genderovou příslušností, představují „univerzální typ“, jenž je z jedné strany popisuje a z druhé takto vytvořený obraz kodifikuje (viz Gilbert a Gubar, 2000), což je případ ženských postav z románu Zlatníkův drahoušek. Postavy Dory a Kláry jsou koncipovány na vzájemném antagonickém pnutí. Dora je představitelkou pasivní integrity⁷¹, reprezentuje patriarchální řád prodchnutý křesťanskou morálkou, Klára se mu svými činy a otevřenou sexualitou protiví. Dora představuje kult

⁶⁶ Příloha 14.

⁶⁷ Příloha 15.

⁶⁸ Příloha 16.

⁶⁹ Příloha 17.

⁷⁰ Negativní postavy jsou většinou představitelé „cizí“ kultury, odnárodněné (Klára Grubarová, licoměrník Grga Čokolin, Pavlův otec Stjepko Gregorijanec).

⁷¹ Dora odpovídá ikonografii věrně milující snoubenky/manželky, čekající na hrdinu, tj. společenským i literárním konvencím (Penelopé z Homérový Odyssey).

domesticity⁷² a „věčného ženství“, Klára je žena otevřené sexuality a emocionální vyprahlosti. Dora představuje typ panny/anděla a Klára typ běhny/démona; ani jedna z postav není odrazem reality, ale stylizací odpovídající patriarchálním archetypům a dobové morálce – i proto jsou z dnešního pohledu poněkud jednorozměrné.

⁷² Tento „domácí kult“ je založen na idealizaci rodinného života, který glorifikuje vše spjaté s péčí o rodinu. Typický je především pro USA na přelomu 19. a 20. století. (více viz Friedan, 2005)

2.3.Démonická femme fatale

2.3.1. Biografie Antuna Kovačiče (1854–1889)

Ante (vl. jm. Antun) Kovačič nese obdobný osud jako jeho nejslavnější literární postava Ivica Kičmanović. Oba představují vykořeněného intelektuála, jehož život končí šílenstvím. Kovačič patřil do okruhu spisovatelů s pravašskou orientací⁷³, bohužel jeho politické přesvědčení a zobrazování negativních rysů chorvatské společnosti přispělo k horší recepci díla jeho současníky⁷⁴. Pravašský radikalismus a liberalismus se projevuje zesílenou společenskou kritičností (více viz Nemec, 1995, 40–57), jejímž následkem je nový typ literárních textů s prvky parodie⁷⁵ a satiry⁷⁶, které propagují pravašskou ideologii. Takové texty vytvářejí napětí ve společnosti, což v případě Kovačiče vede k problémům s publikací děl a cenzurou, přestože je jedním z „nejčistších“ reprezentantů realistického románu v Chorvatsku, byť s výraznými romantickými regresemi. Jeho stupňující se negativismus a ideový spor s Augustem Šenoou⁷⁷ jsou důvody, proč má ke konci života tak velké obtíže s publikací literárních textů⁷⁸. Neustálé psychické napětí spolu s jeho špatnou finanční situací patrně přispěly k propuknutí duševní choroby.⁷⁹

Kovačičovo prozaické dílo tvoří tři dokončené romány: – *Baruničina ljubav* (Barončina láska, 1877), *Fiškal* (Advokát, 1882) a *U registraturi* (V registratuře, 1888) a torzo románu *Među žabari* (Mezi břídily, 1886). Chorvatská kritická obec se neshodne, do jaké míry jeho texty odpovídají realistickému typu románu, často se spekuluje o elementech romantismu, naturalismu, dokonce i modernismu a postmoderny (srov. Marjanović, 1960 a

⁷³ Jedná se o spisovatele, ideové přívržence pravašského, tj. chorvatského nacionalistického hnutí Anteho Starčeviče, kam Kovačič patřil spolu s Eugenem Kumičićem, Ilijou Milanovem, Augustem Harambašićem a řadou dalších spisovatelů, dokonce se řadil mezi nejhorlivější podporovatele – tzv. *stekliše* (vzteklouny), kteří prosluli výraznou, až žlučovitou agitací pro pravašské hnutí.

⁷⁴ Znamé jsou jeho střety např. s Augustem Šenoou, biskupem Bauerem, Josipem Jurijem Strossmayerem apod.
⁷⁵ Patrně nejznámější je jeho travestie Mažuranićova eposu *Smrt Smail-age Čengića* (Smrt Smail-agy Čengiće, 1846), nazvaná *Smrt Babe Čengićkinje* (Smrt báby Čengićkinje, 1878).

⁷⁶ Kovačič kritizuje chorvatskou společnost a především příznivce ilyrského, jihoslovanského hnutí (shromážděné kolem J. J. Strossmayera) i maďaróny (příznivce promaďarské politické orientace) ve svých básnických dílech, např. *Chameleon* (Chameleon), *Velikom patuljku* (Velkému trpaslíkovi), *Pokornome kljusetu* (Pokorné herce), která jsou výrazem autorovy individuality a vyjadřují jeho, resp. pravašské politické postoje. Obdobně i ve fejetonech *Iz Bombaja* (Z Bombaje, 1878–80), které vznikly pod vlivem Starčevićových polemických textů *Pisma Magjarolacah* (Dopisy maďaróna, 1879).

⁷⁷ Kovačič se do sporu se Šenoou dostává kvůli banálnímu sporu o kvalitu své povídky. Kovačič na to odpověděl satirickým článkem *Literarni gavani* (Literární havrani), ve kterém popisuje Šenoou jako tyрана, jenž stimuluje mediokritu a skutečné talenty, tj. jeho, brzdi.

⁷⁸ V časopise *Vienac* nepublikuje do Šenoovy smrti, později, když je redaktorem pravaš Fran Folnegović, příležitostně. Klerikální časopisy jej odmítají, romány jsou cenzurovány.

⁷⁹ Narodil se roku 1854 v Celinách (u Marije Gorice) jako nemanželský syn. Vystudoval sice právo, ale až do konce života se pohybuje na okraji chudoby (měl početnou rodinu), což vede k nervovému kolapsu a rozvoji duševní choroby (více viz Šicel, 2007: 158).

Šicel, 2003). Důvodem je hybridnost chorvatského realismu: „*Náš realismus je [...] konglomerát různých tendencí a poetických rozhodnutí. [...] Kovačić píše významný román „V registratuře“, ale také triviální, ještě „nižším“ romantismem nasáklou „Barončinu lásku“. [...] Ve vzduchu je cítit, že se na literární scéně rodí něco nového, ne zcela definovatelného, ale i to staré je stále živé a vitální. [...] Silný je vliv Turgeněva a francouzských realistů, ale i spisovatelů triviální literatury, jako jsou Sue, Dumas či Sacher-Masoch. [...] následují se naturalistické programy a ve stejnou dobu jsou psány junácké romány inspirované lidovou slovesností.*“ (Nemec, 1994: 142–143; přel. D. V.)⁸⁰.

Za dílo vzniklé v duchu realismu je považován román *Barončina láska*, který za podpory Augusta Šenoy vychází na pokračování ve Vienači. Text plně odpovídá „šenoovskému“ typu realismu, kdy v realistických textech pod vlivem romantismu absentuje rovina sociální kritiky a navzdory tomu, že jde o text inspirovaný dílem Honoré de Balzaca a Eugène Sue, v centru stojí romantická zápleтка se značně triviální fabulí podobnou gotickým románům, plnou tajných spolků, schůzek, piklů, deus ex machina zvrátů s patřičně larmoyantním závěrem.⁸¹ Baronka Sofija se vrací do rodného kraje, do konzervativního mikrosvěta, který se rozhodne narušit zvnějšku svedením mladíka Pavla Lanosoviće. Ten navzdory tomu, že by měl toužit po panenské čistotě své vyvolené Mily, pod vlivem ideální projekce a erotické jinakosti Sofije opouští svou milou. V závěru nastává romantický zvrát, kdy se Pavel dozvídá, že je synem Sofije (tajně vyslechně rozhovor ukryt v Sofijině budoáru), a po odhalení incestního vztahu⁸² se oběsí. Sofijin pokus o sebevraždu pod tíhou svědomí se nezdaří, a tak odchází do kláštera, aby se do konce života kála ze svých hříchů.

Oproti triviálnímu textu, jakým je *Barončina láska*, představuje následující román *Advokát* přechod k realističtějšímu budování zápletky. Román čerpající z estetiky ošklivosti vznikl z Kovačićova rozčarování ze zážitků z působení v Karlovari a jeho účelem bylo podpořit pravašskou myšlenku. Pro její afirmaci Kovačić vyžívá grotesknost, přehnanost, krajně polarizovaný obraz a hyperbolu. Útočí na ilyrské hnutí takovým způsobem⁸³, že i recenzenti z řad pravašských spolupracovníků vnímali jeho útoky jako přehnané (více viz Nemec, 1994: 172–173; 176). Z literárního hlediska je zajímavé, že se pokouší narušit

⁸⁰ Příloha. 1.

⁸¹ Je přitom zajímavým paradoxem, že již v roce 1882 v odpovědi na kritiku svého druhého románu *Advokát* v *Agramer Zeitung* (Záhřebské noviny) satiricky vyjadřuje v novinách *Sušačka Sloboda* (Sušická svoboda) spokojenost z negativního hodnocení německých novin, protože kritika přichází z jazyka, resp. literatury, která je stále v zajetí triviálního rytířského románu (nevadí mu, že jej sám donedávna psal).

⁸² Tento motiv, tj. incestního vztahu, později rozpracoval Miroslav Krleža v postavách Bobočky, baronky Glembay-Castelli a Any Boroganjové.

⁸³ Je přítomna výrazná antiilyrská idea: Ilyrové jsou blázni, podezřelí lidé, donašeči, sluhové agentur z Vídně, všichni mají zvířecí povahové vlastnosti, navíc jsou to nemorální zloději a prospěcháři.

„šenoovský“ diskurz, tj. harmonickou matici chorvatské literatury, zobrazením černého, zkaženého Chorvatska.

V podobném duchu je konstruován jeho poslední, nedokončený román *Mezi břídily*, ze kterého se zachovalo pouze sedmdesátistránkové torzo.⁸⁴ Text stylově navazuje na Advokáta s tím rozdílem, že si bere na paškál idealizovaný obraz chorvatského maloměsta, respektive vesnice. Kovačičovým záměrem je kritika provinčních poměrů: „... *pokoušel se analyzovat filozofii našeho maloměšťáka a bezpáteřníka, demaskovat morální zkaženost a hypokritičnost společnosti „břídilů“ [...] analyzuje charakteristické projevy filištínské mentality: oportunismus, konformismus, sebeuspokojení, loajalitu, závist, chameleónství a dvojakost...*“ (Nemec, 1994: 174–5; přel. D. V.).⁸⁵ Kovačić byl velkým kritikem společenských poměrů, ale jeho kritika byla na svou dobu až příliš otevřená a radikální, takže mimetické čtení textu nepřicházelo v úvahu.

Román *V registratuře*⁸⁶ je vrcholným dílem Anteho Kovačiče a jedním z prvních románů pracujících s dichotomií města a vesnice⁸⁷, které představují odlišné hodnoty společnosti. Problematizace prostoru a jeho objektivizace odkazuje na kulturní a psychologický konstrukt. Platí zde Lehanova definice města, tj. že nově vznikající město 19. století je místem společenského shromažďování, z jedné strany zapojuje implementaci a řád k umožnění svobody a seberealizace, z druhé je prostorem anarchie (více viz Lehan, 1998). Město slouží jako ztělesnění autority, struktury a zároveň dekadence a úpadku, není nikdy konkrétní (nic se nedozvíme o topografii města), je to jen semeníště hříchu v opozici k čistotě vesnice. Byť je *V registratuře* text, který se zdá realistický, obsahuje elementy romantismu, realismu a modernismu, je syntézou Kovačičova umění. V románu dominuje subverzivní lidová a pravašská satira, jež se projevuje jízlivými popisy příznivců ilyrského, resp. všeslovanského hnutí.⁸⁸ Bohužel reakce na publikovaný text byly opět negativní; přispěla k tomu také parodická matrice textu, zpochybňující duchovní autority a obecně

⁸⁴ Román začal vycházet v roce 1876 v časopise *Balkan*, ale reakce veřejnosti na něj byly tak negativní, že byla publikace zastavena.

⁸⁵ Příloha 2.

⁸⁶ Román vycházel na pokračování v časopise *Vienac* roku 1888, první publikace v knižní podobě se dočkal až r. 1911.

⁸⁷ Topos města se v chorvatské literatuře objevuje se zpožděním; většina chorvatských spisovatelů pocházela z vesnického prostředí, proto se u nich objevuje kritika města, v němž moderní člověk ztratil i morální hodnoty.

⁸⁸ Např. groteskní postava pologramotného básníka Imbreka Špička alias Rudimira Bombardiroviče Šajkovského nebo absolutní morální prohnalost a svatouškovství Meceny, který je literárním obrazem biskupa Strossmayera.

platné křesťanské hodnoty. Proti románu se otevřeně postavil biskup Antun Bauer, takže redaktoři časopise *Vienac* museli text radikálně prokrátit.⁸⁹

Sám text vypadá jako konglomerát několika typů románu: od klasického *bildungsrománu*⁹⁰ o příchodu vesnického mladíka do města⁹¹ přes společenský román zaznamenávající proměny společnosti, rozpad tradičního vesnického uspořádání, po dekadentní obraz města a jeho úpadku. Zdůrazněn je kontrast idylického dětství na zagorské vesnici s téměř naturalistickými obrazy hýření ve městě⁹² a závěrečná část pak vykazuje prvky fantastického románu⁹³. Neobvyklá je i struktura díla: jde o rámcový román (tzv. rahmenerzählung), kdy text obsahuje vsuvné novely a digrese. Rámcem je dialog spisů v registratuře, následují chaotické přechody mezi časovými rovinami, které odpovídají duševnímu stavu hlavního hrdiny Ivicy Kičmanoviće, neurotického, až psychotického subjektu ve stavu in extremis, plně v zajetí deliria tremens.⁹⁴

2.3.2. Žena u Kovačiče

Žena v literárních dílech Antuna Kovačiče vychází z tradice bipolárního zobrazení ženské postavy v 19. století, tedy zobrazení dvojím způsobem – buď v duchu čistoty (morální i sexuální), nebo agresivní sexuality. V Kovačičových raných prozaických textech zobrazení ženy odpovídá „šenoovskému“ dělení, kdy pozitivně jsou zobrazeny ženy, jejichž vlastnosti odpovídají tradicím mariánského kultu, tj. senzitivita, poddajnost a ochota se obětovat. Jsou to postavy, jež nalézají naplnění v nesexualizované roli matky/manželky a představují ideál prostého vesnického života, kde hlavní hrdina nachází klid a mír. Tyto ženy jsou reprezentantkami konzervativních hodnot vesnice, respektují patriarchální rozdělení rolí

⁸⁹ Pro dnešné zkoumání je zásadním problémem, že původní podobu textu po celou dobu jeho publikace redaktoři M. Maravić a V. Klaić čím dál více krátili a cenzurovali, což je zřetelné především u poslední kapitoly, kdy se děj zrychluje.

⁹⁰ Románu výchovy, v němž se hrdina vyvíjí z dítěte v dospělého, hledá místo ve společnosti, dochází k jeho duševnímu rozvoji. Prototypem je Goethův román *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Viléma Meistera léta učednická, 1796).

⁹¹ Dochází k pokusu o jeho společenský vzestup, v případě chorvatském je to i formování nové inteligence. Vzhledem k absenci střední třídy je většina chorvatských spisovatelů z vesnického prostředí, např. v románech Josipa Kozaraca, Vjenceslava Novaka.

⁹² Jedná se o téměř starozákonní paralely bukolické idylly a hříšného Babylonu (především v částech popisujících chod Mecenovy domácnosti, nadbytek jídla, alkoholu a lehkých žen). Kovačić užívá postup karikatury při zobrazení negativních postav, především komorníka Žorže a básníka Ludimíra Bombardiroviće Šajkovského, případně vykresluje sociální panoptikum z okraje společnosti (jednooký Ferkonja či částečně i Mikula).

⁹³ Nalézáme fantastický typ fabule jako v pohádkách a legendách, případně v romantické literatuře, nositelem fantastického náboje je loupežnice Laura.

⁹⁴ Mária Grdešićová upozorňuje na paralely s povídkou Fjoroda Michajloviče Dostojevského Bobek (2007: s. 259).

a jejich obraz odpovídá přesvědčení, že muž je ženě tělesně i intelektuálně nadřazen. Odrazem toho je i forma oslovení; zatímco pozitivní ženy hlavnímu hrdinovi vykají (v povídkách i románech *Barončina láska* a *V registratuře*), on jim tyká, oproti tomu démonické ženy muži výhradně tykají a on jim vykává, což je odrazem absolutní opozice Kovačicových archetypů ženské postavy.

Zatímco pasivní ženy jsou nositelkami pozitivních hodnot, nejproduktivnějším typem ženské postavy u Kovačice je osudová žena, femme fatale. Zatímco Kovačicova povídková tvorba a raná díla (*Barončina láska*) plně přejímají konzervativní patriarchální model zobrazení ženy s jasnou negativní polarizací, s jakou se setkáváme u Šenoy (Klára Grubarová ze Zlatníkovy drahoušky), v pozdějších textech (*Mezi břídi*ly a *V registratuře*) dochází k obohacení o prvky, které jej přibližují západoevropskému pojetí femme fatale dekadentní generace autorů.

V románu *Barončina láska* hrdinka Sofija Grafstein odpovídá tradičnímu typu zobrazení osudové ženy, postrádá však onen vnitřní neklid Laury z románu *V registratuře*, který by ji nutil k transgresi, překročení hranic společnosti a učinil z ní aktérku. Sofija odpovídá symbolice konzervativního pojetí fatální ženy, je krásná, svádívá, inteligentní, zároveň i démonická a destruktivní, jako postava je v zajetí stereotypu – především v popisech jejího nadprůměrně atraktivního „divokého“ zevnějšku, společenských interakcí a „nemocného“ destruktivního erosu. V tom byl Kovačic patrně silně ovlivněn četbou románů Leopolda von Sacher-Masocha.⁹⁵ Sofija v sobě spojuje ohnivý temperament a mrazivou odtažitost. Kovačic staví dějové napětí na zjevném paradoxu chladného rozumu, nedotknutelné krásy (román se odehrává v rozpětí třiceti let, kdy Sofija nestárne) a diabolické agrese. Objevují se zde náznaky dualistického charakteru Sofije, který je tak typický pro Lauru, ale zápleтка vykreslení charakteru odsouvá do pozadí, resp. je zjednodušena na konstataci msty za svedení (naivní dívka je svedena prvním milencem a z touhy po pomstě se stala fatální ženou).

To postava Laury z románu *V Registratuře* je daleko komplexnější, byť i ona je vykreslena stereotypním zobrazením svého zevnějšku: tradiční bujnost vlasů, bělost ramen, metafora hada jako symbolu prvotního hříchu a ambivalence krásy a nebezpečí, na které buduje napětí. Kovačice fascinuje Laurin erotický potencionál, až téměř fetišisticky je fixován

⁹⁵ Krešimir Nemec to vnímá jako realizaci modelu kruté ženy z románů Sacher-Masocha, tedy ony dominantní, silné ženy, které na sebe přitahují mužské erotické fantazie a společenská tabu (více viz Nemec, 1994: s. 142–143). Sacher-Masochovy povídky *Die geschiedene Frau* (Kruté ženy, 1870) byly publikovány ve Viena; vesměs se jedná o texty s dominantními ženskými postavami, které se odmítají vdát, podříditi muži, brutálně se mstí svému okolí za příkoří, svádějí a hubí muže.

na její oči a zuby, resp. neustále opakuje, že její pohled je hadí a vzrušená cení zuby; jedná se o substituci sexuální energie metaforickou dynamikou, což Freud spojuje s tajemným, skrytým, ba dokonce okultním. Epistemologická funkce její tělesnosti odpovídá kulturní valenci ženské tělesnosti v moderní západní kultuře (srov. Brooks, 1992). Laura je morální, etický i religiózní protipól pozitivní ženy, navzdory takto stereotypnímu obrazu je to však především žena toužící po absolutní svobodě, kterou jí společnost nedovoluje. Vymyká se zažité normativní představě o úloze ženy (kulturnímu konstruktu své doby) a destruováním patriarchálního rodinného modelu se dostává do pozice na okraji společnosti.

Symbolický destruktivní potenciál Kovačicových femmes fatales vyplývá z jejich tragického osudu, jejich eros, který muže nutí zapomenout na svou identitu, je spjatý s destrukcí mužské role (postavy často končí sebevraždou) i privilegovaného společenského statusu. Sofija je první z řady Kovačicových femmes fatales, které jsou de facto symbolem tragického osudu hrdiny. Laura z románu *V registratuře* pak zastává nejen roli aktivního aktanta v textu, ale je i nositelkou zápletky; parafrázujeme-li Nemce, nebýt jí, není ani román *V registratuře* (1994: 156). Na konci knihy dokonce přebírá mužskou roli zbojníka (získává maskulinní atributy), je nositelkou kulminace. Je zajímavé, že patrně pod vlivem nesmírně populárního žánru tehdejší doby, turecko-osmanské novelistiky, je Laura zároveň femme fatale, ultimativní erotická projekce všech mužů, a zároveň v závěru získává maskulinní charakteristiky, rozsévá děs a hrůzu na vesnici, která byla předtím líčena jako jakási Arkádie.

Vezmeme-li v úvahu typ ženy u Kovačice, můžeme konstatovat, že dominantní je u něj obraz osudové ženy, femme fatale, který nepřechází do jiného typu. Typologicky zobrazení ženy odpovídá stereotypu 19. století, ale je obohaceno o určitou nejednoznačnost, která jej odlišuje od tehdejšího dominantního modelu. Kovačicova žena je na první pohled andělsky krásná, ale i tajemná, nejednoznačná a neurčitá, v očích se jí zračí nezkrotnost, je nezkrotným přírodním živlem, který okouzluje a zároveň i děsí silou chtíče. Je to proměna tradičního obrazu ženství v chorvatské literatuře – typ ženy, do které si muži mohli projektovat svá očekávání a obavy z možného osvobození žen, jež se ke konci 19. století začínají vymezovat proti patriarchální nadvládě. Bylo by však přehnané tvrdit, že je to obraz ženy, jež anticipuje touhu po vlastním realizačním prostoru.

2.3.3. Rozbor románu *V registratuře*

Navzdory tomu, že hlavní postavou románu *V registratuře* je Ivica Kičmanović, není to on, kdo je nositelem dějového napětí v textu. Ivica je neúplná, pasivní postava, vykořeněná ze svého přírodního habitu, tj. vesnice, čímž je narušena jeho integrita. Od přechodu do městského prostředí je to hybridní jedinec, který ztratil to, co jej definovalo jako osobnost. V novém prostředí se ztrácí jeho životaschopnost až do takové míry, že je ve společných scénách s postavou Laury zcela zastíněn, o čemž také svědčí jeho přesun z aktivní pozice vypravěče (ich-forma v segmentech, které se odehrávají na vesnici) do pasivní pozice jedince, o kterém je vyprávěno (po příchodu do města je nahrazen vševědoucím vypravěčem, *er-formou*)⁹⁶. Zatímco Ivo Frangeš to vnímá jako „*přeměnu chlapce v muže*“ (1959: 221; přel. D. V.)⁹⁷, pro Dubravka Jelčiče je tento posun jedním z projevů oslabení Ivici jako hlavní postavy. Jelčič jde ještě dále, když tvrdí „*rozhodují o něm jiní, je to ubohý, nicotný jedinec, bez energie, bez vůle, bez skutečného vědomí o sobě samém*“ (1995: 17; přel. D. V.)⁹⁸. Oproti tomu Laura je postava s širokým sémantickým potenciálem, je to ona, kdo iniciuje akci a posouvá děj kupředu. Máša Grešićová Lauřin význam shrnuje: „*Román dostává třetí osobu kvůli ní, protože od toho⁹⁹ momentu nadále je Laura hvězdou románu a dosavadní hlavní hrdina upadá do pozadí. Ona přebírá do svých rukou zápletku a vnáší do ní populární elementy, které budou vládnout románem do samého konce.*“ (2007: 256; přel. D. V.)¹⁰⁰.

Laura odpovídá romantickému typu *femme fatale*, ale dochází k odklonu od stávajícího archetypu, který je obohacen o jistý vnitřní vývoj, byť je v určitých aspektech poměrně tradiční. Aleksandar Flaker upozorňuje na její problematický původ: „*Laura má motivační základy ve svém ubohém dětství a původu z ,bůhvíjaké rodiny*.“ (1986: 184; přel. D. V.)¹⁰¹, její původ je obestřen tajemstvím. Posléze zjišťujeme, že je plodem znásilnění spáchaného Mecenou na vesnické dívce Doře, která z traumatu zešílela¹⁰². Lauřino destruktivní chování je následkem předchozích traumat. Je nejen obětí „nešťastného původu“, ale zároveň většiny mužů ve svém okolí, kteří mají nad krásnou, neprovdanou ženou bez rodinného zázemí absolutní moc. Laura ale není pasivní oběť, naopak je personifikací destruktivního erosu spojeného s thanatem. Je dekadentním symbolem osudu: démonická

⁹⁶ I rámec, do kterého je celý román uveden, je ve třetí ??? v první ??? osobě, implikuje kvazi-autobiografický text, má rovinu metanarativní části textu, fantastické elementy jako dialog spisů destruuji kompozici, dávají najevo, že text nebude tradiční, realistická lineární narace.

⁹⁷ Příloha 1.

⁹⁸ Příloha 2.

⁹⁹ Grešićová tím míní moment, kdy se z Laury a Ivici stávají milenci, tj. Ivica se „stává mužem“ (pozn. D. V.).

¹⁰⁰ Příloha 3.

¹⁰¹ Příloha 4.

¹⁰² Můžeme konstatovat, že tato linie je výrazně naturalistická: Laura je nemanželskou dcerou nemanželského syna Meceny, její matka propadla šílenství – tím je de facto v logice naturalistického textu předurčena k negativní roli, protože biologické podstatě nelze uniknout.

žena, bezcitná svůdkyně s hypertrofovanou erotickou přitažlivostí, z pohledu feministické kritiky typizovaná misogynní projekce, zároveň s předtuchou tragického konce. Laura je mnohohrstevnatá postava, u které si nejsme jisti, jestli jsme odhalili její motivy, nebo jsme narazili na síť slepých uliček, které zkonstruovala.¹⁰³

Je představena čtenáři optikou tělesnosti: „*nahé tělo ženy, božské krásy*“ (Kovačič, 1964: 50; přel. D. V)¹⁰⁴, v symbolické rovině představuje tajemné bezejmenné tělo ženy, které Ivica vidí po svém metaforickém probuzení jako „skutečný“ muž.¹⁰⁵ Kovačič ji popisuje celou řadou fyzických atributů spjatých s její sexuální přitažlivostí: Laura je bujná (její povaha i tělesná schránka), rajska, vášnivá, divoká, neklidná. Zdůrazněná sexualita slouží jako důkaz její hříšnosti, což dokládá i její „nepřirozená“ moc nad muži. Takovým zdůrazněním tělesnosti je v konzervativním pojetí jasně předurčena její typologická příslušnost, která je zároveň její nejvýstižnější charakteristikou. Je femme fatale, autor se nepokouší o hlubší psychologizaci či analýzu jejího chování; v tom zůstává Kovačičův text v zajetí romantické literární tradice.

Laura je postava ambivalentních hodnot, její temperament je nestálý, často se střídají protiklady jako vášeň – odtažitost, dobrota – zloba. Při prvním setkání na Ivicu působí jako andělské zjevení, později je výhradně v roli sexuálního objektu. Neklid vzbuzuje již její hlasitý smích, který je v kontextu nepatřičný – i proto je hořký, až téměř satanský, a dokonce je předzvěstí její proměny: „*Propukne v bujarý smích. V tu chvíli jí pohlédnu do očí a zdá se mi úplně jiná. Její milé rysy se teď podivně zkřivily. Ty krásné rtíky už nevyjadřují něžnost, ale zdá se mi, jako by chtěly kousnout. Oči jí jezdí jak dravému ptáku za kořistí. Znenadání mnou projel mráz*“ (Kovačič, 1964: 141; přel. D. V).¹⁰⁶ Laura má v sobě imanentní zlo, které se projevuje probleskováním animálních rysů její osobnosti. Zneklidňující obraz je posilován využitím biblických analogií, např. několikrát se opakující přirovnání Laury k hadovi (ženského rodu!), jenž navedl k prvnímu hříchu, její verbální projev k syčení hada, oči mívají hadí lesk, případně je bludičkou, démonem, černou kočkou. Je tedy spojována s nadpřirozenem a čarodějnickými atributy. Tato fantastická rovina vycházející z půdorysu folklorních zápletek je potvrzena v závěru románu, kdy je Laura odsouzena k smrti

¹⁰³ Jedním z problémů je, že veškeré informace o Lauřině minulosti zjišťujeme z jejího vyprávění o minulosti; vypravěčem je ona, a ne vševědoucí vypravěč – proto má její vyprávění romantické a dobrodružné elementy, od nešťastného dětství, přes znásilnění Ferkonjou až po její incestní vztah s otcem.

¹⁰⁴ Příloha 5.

¹⁰⁵ Je to jediný moment románu, ke kterému se autor vrací dvakrát.

¹⁰⁶ Příloha 6.

zastřelením, ale z jejího těla nevyteče ani kapka krve a polemizuje se nad tím, že možná jako upír vstala z hrobu.

Navzdory výše zmíněnému Laura není „jen“ démonická bytost, má dvě tváře. Již zmíněnou animální podstatu a veřejnou „andělskou“ masku, pod kterou skrývá touhu po vlastní svobodě. Jejím cílem je pomstít se za všechna příkoří, ale jejími protivníky nejsou jen osoby z minulosti, které ji zneužily (Mecena, Ferkonja, Miha), ale především její vlastní traumata (nemanželský původ, minulost vydržované ženy). To ji staví do schizofrenního postavení, kdy je ona sama svým největším protivníkem. Jejím cílem je získání Ivici jako partnera, kterého si může přizpůsobit k obrazu svému (je jeho první milenkou), což je krokem k absolutní svobodě. Oproti tomu motivace Ivici je uznání ve společnosti, proto je jejich vztah předurčen k neúspěchu. Odrazem této disproporce je členění, na které upozorňuje Grešicová. Zatímco Laura náleží do romantické narace (jak její původ, tak životní zkušenost), Ivica patří do realistické (vzdělávání muzikantského synka ve městě), přičemž jejich světy se nikdy neprotnou, pouze spolu koexistují (2007: 251–267). Proto si nemohou porozumět a dochází u nich ke sporům, např. jakým způsobem spolu mohou žít: *„Co je nám do lidí a jejich hloupých předsudků a pohádek? – řekla trpce Laura, zatímco ořezávala svíčku. My se máme rádi, milujeme se jako slunce a světlo, jsme zajištěni a máme všeho dostatek ... Copak jsou pro nás lidé a jejich клеветы víc než my dva sobě? [...] tak jí Ivica řekne [...] Tak se to s námi má [...] bylo by dobré se co nejdřív rozhodnout: buď se vezmeme dnes a vstoupíme do manželství a tak vyhovíme bohu a lidem, nebo se vracím do školy a ty na mě tady u rodičů počkej, dokud nedokončím svoje studia!“* (Kovačić, 1964: 315; přel. D. V.)¹⁰⁷ Laura v duchu svého temperamentu a představ na takovou nabídku odmítá přistoupit a dochází k hádce, při které využívá manipulace: *Tak já odtud odejdu [...] Na všech ti záleží víc, ostatní jsou na prvním místě a víc ti přirostli k srdci a silněji jsou přivázáni k duši nežli já, sirota! Jen ať jsou čisté účty! Čisté! Buď šťastný! Buď šťastný!“* (tamtéž, 1964: 316; přel. D. V.)¹⁰⁸, avšak její odmítnutí stále graduje: *„Nikdy! Nikdy! Nikdy! Budu žít svobodně, svobodně tě budu milovat a zbožňovat. Ale v žádných, jak církevních, tak světských okovech, to raději ať zhyne naše láska! Nikdy! Pamatuj! Nikdy!“* (Kovačić, 1964: 318; přel. D. V.)¹⁰⁹

Ivicovo chování je pro Lauru překvapením, předpokládá, že zvolí svobodu, resp. „manželství nadivoko“ a odolá tlaku patriarchálního řádu, reprezentovaného nejen sousedy,

¹⁰⁷ Příloha 7.

¹⁰⁸ Příloha 8.

¹⁰⁹ Příloha 9.

ale především otcem.¹¹⁰ Neuvědomuje si, že jejich vztah je možný výhradně ve městě, které je anonymní, nikoliv na vesnici¹¹¹. Ivica nabízí Lauře sňatek, ale de facto z povinnosti, což je něco, co ona jako osoba toužící po svobodě nemůže a nechce přijmout. Laura je v očích vesnické společnosti demonizovaný „jiný“, padlá žena přicházející z města, které je vnímáno jako semeniště hříchu. Protože není Ivicovou manželkou, není přijata do vesnické společnosti a zůstává cizinkou, o které se klevetí. Vesnice pro ni zůstává symbolem represe, protože ji nechce přijmout svobodnou, ale spoutat společenskými konvencemi. Navíc její odmítnutí „usadit se“, zformovat rodinu, je vybočením z patriarchální ideologie, která úlohu ženy vidí v její biologické roli.

Je to vědomí závislého postavení ženy, které Lauru vede k tomu, že se při prvním setkání představuje Ivicovi jako „*schovanka a příbuzná našeho dobrodince*“ (Kovačić, 1964: 139; přel. D. V.)¹¹² a po zabití Mecený se odmítá přizpůsobovat, a je to jeden z důvodů proč odmítá nabídky k sňatku od Ivici stejně jako Mihy, který chce být jejím pánem – hospodářem, na což Laura odpovídá: „*Už jsem řekla, že z toho mračna nikdy nezaprší, děj se co děj!*“ (Kovačić, 1964: 377; přel. D. V.)¹¹³ Další možností interpretace jejího postoje je neschopnost integrace do společnosti z důvodu již zmíněného emocionálního odstupu, který se projevuje bezcitností a schopností likvidovat své skutečné i domnělé nepřátele (Mecenu, Ferkonju, Mihy, Justu, Aničku i řadu dalších). Laura se chová podobně jako mužské postavy v textu, ale její chování je vnímáno kriticky. Lauřina promiskuita je neustále zdůrazňována, je zkažená, prodejná a zbloudilá, což odpovídá typu osudové ženy, na druhou stranu je obětí násilí. Můžeme konstatovat, že první ženská erotická zkušenost je v románu *V registratuře* spjata s násilím či bolestí. Laura je znásilněna Ferkonjou, její matka Dora Mecenou, Anička pasivně přijímá nátlak Ivici (honí vzpouzející se Aničku, poté, když je téměř v mdlobách, ji zahrnuje něžnostkami a líbá ji).

Laura je postava s dramatickým talentem, proto si nemůžeme být jisti příběhem o jejím původu, který vypráví Ivicovi¹¹⁴. Spolu se svým tělem v textu využívá polopravdy a lži ve svůj prospěch. Ví, co muži chtějí slyšet, a to jim říká, byť v porovnání s jejími ostatními vztahy (Mecenou, Ferkonjou a Mihou) je ten s Ivicou otevřenější a harmoničtější. Považuje

¹¹⁰ Otec je v textu v úloze učitele, odpovídá tedy spíš lacanovské typologii otce jako učitele / nositele kultury.

¹¹¹ Obecně z textu vyplývá, že sexualita se může svobodně realizovat výhradně ve městě, jako je tomu v Mecenově domě, kde vládne hédonismus (nadbytek alkoholu, jídla i ženské společnosti).

¹¹² Příloha 10.

¹¹³ Příloha 11.

¹¹⁴ Zde se dostáváme k paralele s baronkou Glembaj-Castelli, která také inscenuje svou minulost, jak je nucena „obsluhovat“ starce v hotelu a Ignac de facto slouží jako Mecena. Jen pro Leoneho je anonymní prostitutkou bez tváře.

jej za ideálního partnera a představuje si společný život s ním, on je jediný, ke komu se stále vrací, možná i proto, že byla jeho první milenkou a má pocit, že jí patří: „*Nikdy nebude žádná jiná tvou a ty její.*“ (Kovačić, 1964, 387; přel. D. V.).¹¹⁵ Lauřin charakter se neustále pohybuje v opačných pólech, v interakci s Ivicou je otažitá a zároveň vášnivá, andělská a ďábelská, dobrá a zlá, proto ji ve vztahu s ním nelze snadno zařadit do typu femme fatale, ale ve vztahu k Aničce, Ivicově budoucí ženě, ano.

Jak už jsem zmínila, Laura je pravý opak ideální misogynní projekce ženy, jejíž klíčová úloha je naplnění biologické podstaty – role pečlivé matky a manželky, která dbá o „teplo domácího krbu“. Ten zcela naplňuje Anička, kterou Krešimir Nemec vnímá jako „*inkarnaci Penelopé*“ (1994, 63). Anička slouží jako protipól Laury, byť kvůli své pasivitě neposouvá děj kupředu, slouží spíš jako její negativ. Jejím prostřednictvím Ivica získává své postavení ve společnosti, odčiňuje hříchy spáchané s Laurou. Už samo jméno Anička (deminutiv ze jména Anna) asociuje jistou prostotu a čistotu a předestírá, o jaký typ postavy se jedná.¹¹⁶ Je popsána sérií opakujících se typizovaných přívlastků – srdéčko, lísteček, děvčátko, ovečka, andílek. Použijeme-li terminologii S. Gilberta a S. Grubara, Anička je „anděl v domě“, což se v textu mnohokrát opakuje, např.: „*Obejme opět student Ivica dívku a pocítí její vroucí slzy a ... poprvé ... stydlivý polibek nevinného vesnického andílka ... jak tiše ... jak tajemně ... jako doušek, jako kapka teplé ranní rosy, kterou zahřály paprsky mírného slunce.*“ (Kovačić, 1998: 319–20; přel. D. V.)¹¹⁷

Anička je pasivní, submisivní a závislá na mužských postavách. Jsou to její vlastnosti jako skromnost, stydlivost, stud pohlédnout muži do očí, cudnost, uctívost k Ivicovi (vykámu) a především čistota, které jsou naplněním ideálu kontemplativní ženské čistoty. Její panenský stav se projevuje zbožností, často chodí do kostela, často se modlí, jako ve chvíli, kdy ji Ivica vysvobozuje z hostince: „*Aničko, moje Aničko! Sním, či je to nějaké nebeské vidění? Ozvi se, jsi to ty? Moje Aničko!*“ A přispěchal k ní. „*Ivico! Ivico! Ivico!*“ zvolala a vykřikla, zavzlykala a zaplakala „*Já jsem, Ivico, já! Ach, tak si to přála svatá bohorodička, ke které se modlím ve dne v noci, abys byl dnes mým spasitelem! Ivico... Ivico*“ šeptala dívka zemdlelým hláskem a přivinula se k vítězi. “ (Kovačić, 1964: 367; přel. D. V.).¹¹⁸ Její zevnějšek není tak detailně popisován jako u Laury, často je charakterizována prostřednictvím personifikace typu holubička, jahůdka, případě lilie, například ve scéně se stařenou-kuplíčkou

¹¹⁵ Příloha 12.

¹¹⁶ Je to derivát Šenoovy Dory Krupicové, plavovlasého cudného anděla, typ který se opakuje v literatuře 19. století snad nejčastěji.

¹¹⁷ Příloha 13.

¹¹⁸ Příloha 14.

Hudou jsou zdůrazněny její čistota a andělské kvality: „... *Obviní mě, že jsem si sundala a ukradla živého andělíčka z oltáře.... Ach, nechodím já nadarmo do našich kostelů a kapliček! radovala se stará. Lilie, lilie, bílá, sněhobílá lilie, které se ještě nikdy nedotkla špinavá lidská ruka!*“ (Kovačíc, 1998: 355; přel. D. V.).¹¹⁹

Tedy Anička je stejně jako Ivicova matka ideální projekcí patriarchálního modelu, ženy, jejíž role ve společnosti je vystižena heslem „*Kinder, Küche, Kirche*“ (domácnost, děti, kostel)¹²⁰. Je natolik pasivní, že nemá vlastní osobnost, která by se nějak projevila. V textu neslouží jako subjekt, ale jako objekt, čímž odpovídá pasivnímu archetypu ženy v literatuře 19. století. Je příznačné, že všichni umírají vinou Laury: Ivicovi rodiče rukou loupeživé bandy během „krvavé svatby“, Aničku vraždí její soupeřka symbolickým aktem, odřezáním atributu ženskosti, ňader, což lze chápat jako jistou analogii odřezání křídel anděla.

Vrátíme-li se zpět k postavě Laury, můžeme konstatovat, že se stává loupežnicí Laurou, aby dosáhla pomsty. Využívá cross dresingu, v jejím případě ani tak ne převlečení za muže jako převzetí mužské role v lupičské bandě, především proto, že je to jediná možnost realizace jejích cílů. Zjednodušeně řečeno, svoboda je možná jedině tehdy, pokud se převlékne za muže, případně imituje mužskou roli.¹²¹ Navzdory tragickému konci, typizovaným popisům zevnějšku i chladné otažitosti z ní její chování a iniciační pozice v románu činí jednu z nejsvobodnějších ženských postav chorvatské literatury 19. století. Zvolání Ivici v samém závěru textu: „*Přeci jen je Laura mistryně! Ach! Laura!... Laura!...*“ (Kovačíc, 1964: 394; přel. D. V.)¹²² je potvrzením její osudovosti. Ivica v posledních chvílích nemyslí na Aničku, ale na Lauru, jedinou ženu chorvatského realismu, která plní svoje hrozby a zanechává v hrdinovi natolik silný dojem, že jeho poslední slova patří jí.

¹¹⁹ Příloha 15.

¹²⁰ Poučka o roli ženy v německy hovořící měšťanské společnosti 19. století (více viz Lenderová, 1999: 105–127).

¹²¹ V patriarchální společnosti je poměrně častý motiv, který později nalézáme například v textech Marie Jurićové Zagorky; ta vycházela z osobní zkušenosti, kdy se převlékala za muže, aby se mohla účastnit politických schůzí.

¹²² Příloha 16.

2.4. Hranice ženské svobody

2.4.1. Biografie Josipa Eugena Tomiče (1843–1906)

Josip Eugen Tomić¹²³ byl jedním z nejpopulárnějších autorů své doby a zároveň kvůli své specializaci na hajducko-osmanskou novelistiku a historickou prózu byl starší generací chorvatských literárních vědců vnímán jako autor nekvalitní, například Ivo Frangeš jej ve své syntéze dějin chorvatské literatury označuje za velmi špatného autora, respektive epigona Augusta Šenoy (1987: 196). Problémem recepce Tomičova díla je jeho orientace na zápletku a čtenářsky atraktivní děj, nikoliv na morální poslání a velké myšlenky, které jsou v kánonu chorvatské literatury spjaté s tímto druhem prózy. Zatímco Šenoa využívá k budování napětí dialog, Tomić se zaměřuje na vnější děj a dodává struktuře zápletky triviální zvraty, tragické milostné příběhy a intriky. Miroslav Šicel upozorňuje, že je motivován snahou oživit zápletku pro větší čtenářskou atraktivitu (2003: 67–82), obdobně i Krešimir Nemec, který navíc jeho dobrodružné fabule přirovnává k románům W. Scotta (1995: 111–125).

Uznání dosahuje již svými prvními povídkami¹²⁴, ale teprve obrovský úspěch prvního románu *Zmaj od Bosne* (Drak z Bosny, 1879)¹²⁵ z něj činí jednoho z nejprodávanejších autorů tehdejší doby¹²⁶. Tematiku „exotické“ Bosny využil i v románech *Kapetanova kći* (Kapitánova dcera, 1884) a *Emin-agina ljuba* (Emin-agova milá, 1888)¹²⁷. V době, kdy se objevují první texty s rysy modernismu a dekadence, zobrazuje boje proti Osmanům v 18. století v románech *Udovica* (Vdova, 1891) a dvoudílném *Za kralja – za dom* (Za krále – za vlast, 1894–5)¹²⁸. Přes velký úspěch u čtenářského publika se poměrně často objevují v dobovém tisku

¹²³ J. E. Tomić (1843–1906), předčasně opustil studia teologie, aby se mohl věnovat redaktorské činnosti v časopisech *Slavonac* (Slavonec) a *Glasnoša* (Hlasatel), byl místopředsedou Matice chorvatské a dramaturgem v Chorvatském zemském (později národním) divadle. Do literatury vstoupil v 60. letech 19. století sentimentální básní *Tuga za mladošću* (Touha po mládí, čas. *Vienac*) a sbírkou poezie *Leljinke* (Leljinke, 1865), později se přiklání výhradně k próze a dramatu. Je autorem mnoha komedií, tragédií a historických dramat, námátkou *Bračne ponude* (Nabídka k sňatku, 1887), *Barun Trenk* (Baron Trenk, 1880), *Ostoja, kralj bosanski* (Ostoja, král bosenský, 1866), *Veronika Desenička* (Veronika Deseničská, 1904), byl také libretistou, překladatelem a autorem mnoha etnografických a sociologických článků především z Bosny. Po smrti Augusta Šenoy dokončil jeho román *Kletba*.

¹²⁴ Například *Krvavi pir* (Krvavá svatba, 1863), *Opančareva kći*, (Ševcova dcera, 1871)

¹²⁵ Česky jako Drak bosenský: povídka z novějších dějin bosenských v překladu J. Hudce v nakl. Alois R. Lauerma v Praze v roce 1883.

¹²⁶ Tomić jde ve svém prvním románu proti zavedené typologii tehdejší literatury: za hlavního hrdinu volí muslimského hrdinu, navzdory tradičním ideologematům, a děj lokalizuje do Bosny. Hlavně na žádost bosenských Muslimů musela Matice v roce vydání dotisknout druhé vydání a kniha byla úspěšnější než Šenoův *Žebrák Luka*.

¹²⁷ Česky jako Emin-agova láska: povídka od Jos. Eug. Tomiče v překladu F. Fahouna v nakl. F. Šimáček (Světlozor) v Praze v roce 1890.

¹²⁸ Jako základ románu posloužil Tomičovi latinský letopis Baltazara Krčeliće *Annuae sive Historia*. Tento pramen autor využívá v pozitivistickém duchu, dokonce za každým dílem románu je uveden osud historických postav z Krčeliće a další historické prameny, které studoval.

polemiky o kvalitě jeho díla, Šicel upozorňuje na fakt, že i řada Tomićových biografů¹²⁹ nepříznivě hodnotí kvalitu jeho díla a označují jej za víceméně nahodilý propletenec milostné fabule s aluzemi na současné události, bez potřebných morálních hodnot (více viz Šicel, 2003: 67–82). Je fakt, že Tomić se nesnaží dát světu zobrazenému ve svých románech vědomí epistemologického řádu (jako například Šenoa), jeho romány neusilují o zobrazení celistvosti epochy; jeho záměr je prozaický – poučit a pobavit čtenářskou obec, která je stále poměrně konzervativní a „uvyklá“ tradicím triviálního románu. Analogicky ani postavy z Tomićových historických románů nemají velké vlastenecké ambice, ale jejich cílem bývá osobní prospěch, naplnění milostného citu apod. Jeho charaktery nevybočují z tradic chorvatského realismu, jsou černobílé a typizované, v rámci textu nepotřebují ke svému fungování hlubší individuální charakterizaci.¹³⁰

Ze škatulky triviálního spisovatele se Tomićovi daří dostat až díky románu *Melita* (Melita, 1899), jednomu z prvních románů o morálním úpadku aristokracie, jehož představitelkou je žena nesmírné krásy a inteligence. Je třeba zmínit, že pozitivního hodnocení se román dočkal od 70. let 20. století, především díky novému pohledu na triviální literaturu.

2.4.2. Žena u Tomiće

I u Tomiće se setkáváme s patriarchální determinací ženské hrdinky, ale toto pojetí není tak rigidní, jak je tomu u jeho předchůdců. Hrdinkami většinou bývají mladé dívky, které prožívají první milostný cit. Fyzický popis jejich ženských atributů je stále statický a odpovídá tradičnímu modelu, bývá popsán prostřednictvím obvyklého repertoáru – rty jsou rudé jako růže, vlasy dlouhé, pohled jiskrný, nožky drobné; obdobně i vlastnosti odpovídají ideálu cudnosti a pasivity. Avšak v historických románech se setkáme se dvojím odklonem od tradiční typologie. Zaprvé hrdinky jako představitelky hybridního typu anděl / krásná oběť, nemají démonickou soupeřku, která by způsobila jejich konec. Příčinou rozdělení hrdinů či jejich smrti bývá osud, který nelze ovlivnit, zcela tak chybí ona explicitně erotická rovina textu. Zadruhé i samy pasivní hrdinky mají „chvilé vzdoru“, kdy jejich chování neodpovídá tradiční pasivní roli.

¹²⁹ Jak Ante Radić, autor první životopisné studie (1907), tak Emil Štampar, autor první větší monografie (1952), i Ivo Frangeš (1975).

¹³⁰ Autor často pro potřeby textu upravuje osudy „skutečných“ historických postav, aby dosáhl větší efektnosti zápletky, využívá je k vytvoření aluzí na soudobou situaci. Kvůli tomu se po publikaci románu *Vdova* dostává do sporů s nejvlivnějšími katolickými novinami *Katolički list* (Katolické listy) a má publikační problémy.

Například v románu *Emin-agova milá* odchází křesťanská dívka Anička do harému svého vyvoleného, což lze spíše považovat za vítězství romantického motivu nad typologií postavy, Anička jinak plně odpovídá modelu tradiční ženy. V protikladu s tím v románu *Drak z Bosny* postava Mjery prokazuje nečekanou vnitřní sílu, chce být strůjkyní svého osudu, ale podléhá tlaku svého okolí a končí tragicky. V islámském konzervativním prostředí, ze kterého pochází, je postavení ženy výjimečně závislé: „*Otec se ani neraduje z narození dcery, protože je stvořená pro harém, a ne pro svět. V harému se narodí, v něm žije, v něm umírá, vně světa, věčná otrokyně cizí vůle.*“ (Tomić, 1973: 15; přel. D. V.)¹³¹, a proto je její chování nestandardní.

Její fyzický vzhled odpovídá typu poslušné ženy: „*Mjeře je kolem osmnácti let a krásná je, že se dvě oči vynadívát do sytosti nemohou. Tvář má bílou jako bílá růže, rtíky jako dukáty, svěží a rudé jak zralá jahoda. Černé vlasy nedbale sčesala zpátky a zapletla do dvou bujných copů, které jí spadají po ramenou. Oblečená je celá v červené. Má na sobě široké harémové kalhoty z červeného hedvábí a kaftánek z červeného sametu zdobený zlatou výšivkou a perlami. Pod kaftanem se bělá košilka z jemné krajky, ze které se zdvihají plná, bílá jak sníh nadra, na kterých svítí náhrdelník ze tří řad žlutých dukátů.*“ (Tomić, 1973: 4; přel. D. V.)¹³², avšak navzdory tomu, že se jeví jako produkt patriarchálního řádu, je od samého počátku jasné, že ona je iniciátorem vztahu s Husejnem. On ji dobývá, ona vyhledává (ve vsí počestnosti) příležitost, jak být s ním. Ve chvíli, kdy zjišťuje, že ji otec zasnoubil s Alim, souhlasí s plánem únosu, ačkoliv i ona se musí podvolit osudu po neúspěchu Husejna v souboji o její ruku. Vrcholným momentem ženského vzdoru v románu je její věrnost lásce k Husejnovi a citový chlad k manželovi, dokonce se mu přiznává, že miluje jiného. Když ji chce manžel ze cti zabít, je ochotná obětovat vlastní život: „*Na, tak mě zabij,*“ *řekla Mjera a vykročila vpřed. „Lepší, když zemřu a se mnou i plod který od tebe nosím.“*“ (Tomić, 1973: 15; přel. D. V.)¹³³ Za takové překročení řádu, tj. hrozbu zabití dítěte, však musí být v logice patriarchálního řádu potrestána, což naplňuje její v podstatě náhodná smrt. Tento obrat představuje návrat k tradiční poloze ženy jako předurčené nutné oběti, posílený motivem usmíření Aliho a Husejna, příznačně nad jejím hrobem.

Jako kontrast s idealizovanou ženou nacházíme u Tomiće i typ krásné aristokratky bez milosti, která typologicky přechází k la belle dame sans merci, krásné dámě, která je

¹³¹ Příloha 1.

¹³² Příloha 2.

¹³³ Příloha 3.

dominantním typem ženy v textech symbolismu a dekadence¹³⁴. Pohybuje se na rozhraní mezi démonickou femme fatale, která ničí silou své vášně muže ve svém okolí, a zároveň zapadá do koncepce femme fragile, křehké, senzitivní bytosti. Je svou krásou schopna okouzlit muže, ale nestojí o jejich pozornost, naopak, jakmile je získá, opouští je. Melita představuje ženu velkého světa, aristokratku, která odmítá patriarchální idylu a rodinný život. Své mateřské poslání mění za možnost být ve „velkém světě“ kultury a společnosti, manželské povinnosti ji nudí. Tomić vyjadřuje své morální odsouzení takového typu ženy, ale zároveň je tímto odtažitým ideálem fascinován. Melita představuje variaci na postavu Salomé, představuje nebezpečné, excesivní ženství, ve kterém je přítomna ambivalence mezi rozkoší a zničením, které svými hrami svádí a zároveň vede muže na scestí. Kráska je destruktivní pro své okolí, pro společenský řád a v neposlední řadě i sama pro sebe. Tomićova Melita končí za překročení společenského řádu tragicky, podlehně šílenství.

2.4.3. Rozbor románu *Melita*

Melita je jedna z prvních ženských postav, která se bouří proti patriarchátu, respektive pokouší se vymanit ze segregované soukromé sféry, do které náleží svou rodovou příslušností, a dostat se do mužského symbolického prostředí spjatého s vnějškem a kulturou. Navzdory tomu, že svou typologií modelově patří k démonické ženě, v jejím případě můžeme hovořit o hybridnosti s typem aristokratické krásy bez milosti. Melita představuje paradox, navenek reprezentuje ideál krásné a ctnostné ženy: „*Ve společnosti žen, mezi svými vrstevnicemi byla Melita vedoucí postavou. Všechny cítily převahu jejího ducha a neobyčejnou sílu přitažlivosti, se kterou dle vůle přitahovala či odmítala osoby.*“ (Tomić, 1994: 47; přel. D. V.)¹³⁵, uvnitř je však emocionálně odtažitou bytostí, využívající tělo pro dosažení cílů: „*Chudinka Ljubice! Ani netušila, jakou zmiji si hrála na prsou. Ale kdo by si něco takového pomyslel, když pozoroval a poslouchal Melitu? Hrála mistrovsky, že to ani lépe nešlo.*“ (Tomić, 1994: 176; přel. D. V.)¹³⁶. Obdobně je v románu zachycena i aristokratická společnost. Navenek působí jako reprezentant kultury, ke které nově nastupující měšťanstvo vzhlíží, v reálu je to nemorální třída, jejíž vliv způsobuje rozklad. Jak upozorňuje Šicel, u Tomiće šlechta reprezentuje nezdravý egoismus, její touha po rozkoši

¹³⁴ Byť v případě tohoto románu byl inspirací Flaubertův román *Paní Bovaryová*. Je paradoxní, že přenesení takového typu ženského subjektu do chorvatské literatury trvalo více než 40 let.

¹³⁵ Příloha 1.

¹³⁶ Příloha 2.

vede k utrpení mas, a proto je třeba tzv. „strossmayerovské formule“ příchodu zdravé národní identity z vesnice (Šicel, 2005).

U Tomiće má většina aristokracie farizejské masky: „*Obě dívky patřily do té rádoby pobožné společnosti vážených záhřebských paniček, které s velkými modlitebními knihami v ruce pilně navštěvují květinové mariánské pobožnosti a pak spěchají do ‚club lascivo‘, kde s velkým potěšením četly Casanovova dobrodružství nebo Prévostovy Pařížanky.*“ (Tomić, 1994: 46; přel. D. V.)¹³⁷. Obdobně i Melita hraje zdánlivě panenskou dceru ctící patriarchální řád, ve skutečnosti čte ilustrovaný Dekameron a společnost klevetí o jejím vztahu s ženatým generálem. Její matka hraběnka Armando je manželka a matka, přitom je ochotna provdat dceru za získání věna. Otec, hrabě Orfeo, pilíř společnosti, rozhazuje jmění na milenky a karban, atd.

Melita se vzpírá rousseauovskému pojetí přirozenosti, kdy muž přirozeně vládne nad ženou, resp. ženám jejich pohlavní příslušnost určuje za sféru působnosti domov a za cíl péči o rodinu, zatímco mužům je vlastní kultura a vznešenost. Melita v tomto ohledu představuje emancipační posun, přesouvá se z institucionálního pole do pole symbolického narušení patriarchálního pořádku. Je vnitřně nespokojená, ráda by jako Ibsenova Nora a Tolstého Anna Karenina odhodila rodové limity, ale patriarchální prostředí ji výrazně limituje. I její pragmatismus je motivován snahou o změnu postavení: „*Klidný, šťastný rodinný život [...] se jí ani trochu nelíbil. V tom životě by pro společenské kruhy a vnější svět zmizela, a ona zkrátka chce žít ve světě a pro svět. Ale k tomu je třeba svobody, a láska je otroctví. Ona bude svobodná, žít bude podle vlastních představ, bez okovů. [...] je třeba najít si manžela, který bude přizpůsobivý. [...] A jestli nebude od začátku takový, ona si ho měkčím a poddajnějším udělá. Ale pokud se jí přeci jen nebude dařit podle představ – rozejde se s ním, na kratší, třeba i delší dobu, klidně napořád ... No a co? Kdo se v dnešní době ještě stará o předsudky o manželství? Osobní svoboda je jediný ideál, kterému se koří!*“ (Tomić, 1994: 30; přel. D. V.)¹³⁸. Stanovuje si za cíl získání svobody: „*Takové manželství pro mě není... Mým ideálem je manželství bez lásky, ale svobodné... Rozumíš mi?*“ (Tomić, 1994: 32; přel. D. V.)¹³⁹

Pro Melitu je manželství intelektuální prostituce, proto do manželství vstupuje ze zištných důvodů, aby vydala věno, které zachrání rodový majetek; analogicky je Branimir ten, kdo si kupuje aristokratickou nevěstu, jedině, co mu jako zbohatlíkovi chybělo k imitaci kontinuity. Tedy v Melitině případě je její pozice svůdkyně motivována pragmaticky, nikoliv

¹³⁷ Příloha 3.

¹³⁸ Příloha 4.

¹³⁹ Příloha 5.

emocionálně, jak je tomu u vášnivých démonických žen, Šenoovy Kláry nebo Kovačičovy Laury, byť jim vnějškově odpovídá¹⁴⁰. Pro Melitu je láska otrockou závislostí, proto je to ona, kdo jako první iniciuje každou proměnu statusu: „*Melita s tlukoucím srdcem čekala na Rudniče, ne proto, že by k němu něco cítila, o tom nemohlo být ani řeči, ale proto, že si připravovala manévr, který by mohl být rozhodující pro její budoucnost. [...] Svým bystrým postřehem okamžitě zaznamenala, že má co do činění se sebevědomým, dokonce hrdým finančníkem, který pevně věří ve všemocnost peněz a podle toho se i chová. Melita se rozhodla, že jeho hrdosti postaví tu svou, které se nedá naučit, ale tkví v její modré krvi. [...] Ach, to ona dobře uměla, tentokráte tu taktiku provedla s takovou dovedností, že byla sama se sebou spokojená.*“ (Tomić, 1994: 48; přel. D. V.)¹⁴¹. Ona je původcem zápletky i vyústění, sama si volí partnery, z vrtkavosti se rozhoduje ukončit manželství: „*Nemohla se dočkat, až se zbaví toho nudného „hnízda“, jak říkala Orlovci, až se rozlétne do bílého, velkého světa, kam ji srdce neodolatelně táhlo.*“ (Tomić, 1994: 167; přel. D. V.)¹⁴²

Klíčovou úlohu u osudové ženy hraje její exponovaná sexualita, která reprezentuje ambivalenci mezi rozkoší a zničením. Pro Melitu je sex prostředek k ovládnutí manžela, a právě z toho „nepřirozeného“ postoje vyplývají její ďábelské charakteristiky: „– *Mýlíš se, hodně mi záleží na jeho lásce ... Je pro mě kapitál, který hlídám a svým způsobem navyšuji. – Tomu tvému způsobu nerozumím. – Odmitám a přijímám dle rozmaru ... To je můj způsob, kterým si ho udržím navždy ve své moci. – Jen aby ses nespletla. – Neboj se! Mám muže přečtené! – Má milá, je v tobě něco satanského! – Ne, jsem Melita a nic jiného!*“ (Tomić, 1994: 163; přel. D. V.)¹⁴³. Obdobně odtažitý vztah má i k milenci: „*Nebyla od přírody smyslné povahy, na rozdíl od jiných žen ji neovládal pocit náklonnosti k muži. Ješitnost a hrdost byly její hlavní charakteristiky. Alfreda sice milovala, ale kdyby ji kvůli němu tak bolestně neurazili, kdoví jestli by po něm tak toužila. Její láska k němu živila se ponejvíc tou uraženou ješitností a pýchou.*“ (Tomić, 1994: 178; přel. D. V.)¹⁴⁴. Tedy Melita Alfreda nejdříve nechce a teprve když ho mít nemůže (oženil se s Ljubicom) začne po něm toužit. Je to jeden z mnoha příkladů její vrtkavosti, která je opakovaně zdůrazňována. Melita je svou krásnou schopna okouzlit muže, ale fakticky nestojí o jejich pozornost, naopak, jakmile muže získá, odmítá jej.

¹⁴⁰ Je krásná, přitažlivá, černooká, černovlasá, hadího pohledu, atd.,

¹⁴¹ Příloha 6.

¹⁴² Příloha 7.

¹⁴³ Příloha 8.

¹⁴⁴ Příloha 9.

Melita představuje ženu velkého světa, aristokratku, která odmítá idylu mateřského stavu a rodinného života. Největším přestupkem proti patriarchátu v románu je odmítnutí mateřské role, protože funkce ženy spočívá v jejím mateřství (více viz Millet, 1982). Melita k dítěti pociťuje odpor a obtěžuje ji svou přítomností: „*Pravdou bylo, že Melita své dítě neviděla, vlastně jej ani vidět nechtěla. Kromě toho vyžadovala, aby se ten ‚usmrkanec‘ odnesl co nejdál, jen aby neslyšela jeho hlas, o kterém se jí zdálo, že velmi připomíná hlas jeho otce*“ (Tomić, 1994: 158; přel. D. V.)¹⁴⁵. Kodifikace mateřství jako toho nejdůležitějšího je potvrzena otočením generových rolí, resp. feminizací Rudiće¹⁴⁶, který svým chováním supluje matku: „*Branimir se největší část dne staral o své dítě. Jen aby se mu nic nestalo a byl úplně bezpečné. Dal svoji pracovnu a ložnici přemístit vedle pokoje, kde bylo dítě s kojnou a pokojskou, které se o něj dnem i nocí staraly. [...] pokaždé když dítě zaplakalo ve dne nebo v noci, objevil se u kolébky, aby viděl, jestli mu něco není. Byl u toho, když dítě koupali a když ho oblékali. Byl to pro něj nejsladší čas, kdy byl blažený a šťastný, a to štěstí by bylo úplné, kdyby jen ona byla jiná.*“ (Tomić, 1994: 158–9; přel. D. V.)¹⁴⁷. Melita své mateřské poslání mění za možnost být ve „velkém světě“ kultury a společnosti, manželské povinnosti ji nudí.

Jako protiklad padlé ženy Melity je v románu postava Ljubice: „*A Ljubica – začne Alfréd přemýšlet o tetině vyvolené – Hezounká je, kdo by to tajil; má duši čistou jak anděl, něžná je a skromná jako polní kvítek, pravá fialka. Napadlo ho, jak mile a čistě mu pohlédla do očí, když ji při příchodu na Borkovec políbil na čelo. Není pochyb: bude mu dobrou, věrnou ženou.*“ (Tomić, 1994: 20; přel. D. V.)¹⁴⁸. Ljubica představuje „pravé“ upřímné ženství; zároveň vidíme, že zde dochází k jistému posunu od tradičního pojetí „anděla“ – Ljubica je stále milá, laskavá, poslušná, ale už není nadpozemsky krásná, naopak je prostá, především v porovnání s Melitinou magnetickou přitažlivostí. Zdůrazňována už také není extrémní religiozita, ale její rodinné zaměření a starost o manžela. Její mateřská role se projevuje touhou pečovat o manžela, tchýni, dokonce i o Melitu, pod jejíž masku nikdy nenahlédne a vnímá ji jako nejlepší přítelkyni. Každý, kdo ji potká, si všimá její přívětivosti a laskavosti a chce ji chránit. Nedá se říci, že by oplývala přitažlivostí, přesto na konci vítězí nad atraktivnější soupeřkou díky emocionální stabilitě a symbolické rodinné jistotě, kterou

¹⁴⁵ Příloha 10.

¹⁴⁶ Je to jediný případ v literatuře 19. století, kdy mužský hrdina přebírá ženskou roli. Tato ztráta pozice mužnosti (pater familias) je později posílena o rovinu společenské degradace, kdy musí trpět manželčina milence a nejsou naplněny ani jeho politické ambice.

¹⁴⁷ Příloha 11.

¹⁴⁸ Příloha 12.

představuje: „Zdála se mu¹⁴⁹ jako pokřivený drahokam a květ bez vůně. Jeho srdce se nyní stále více obracelo k Ljubici; klidná, ale trvalá láska ke své krásné a čestné ženě mu nakonec zakořenila v srdci a ona v té lásce svého muže našla největší štěstí svého života. (Tomić, 1994: 231; přel. D. V.)¹⁵⁰

V závěru románu se uplatňuje patriarchální paradigma ženského vzdoru, kdy se hrdinčino vědomí nespravedlnosti a touha po změně transformuje do vzteku proti sobě samé: „Měsíc po tom rozhovoru dostal Branimir dopis od hraběte, kde mu dává na vědomí, že Melita přišla o rozum. Neustálé vzrušení, flirtování, sekt a bezuzdné, bezesné noci byly příčinou, že najednou začala běsnit. Nedalo se dělat nic jiného, než ji odeslat do blázince. Psychiatři prohlásili, že její stav je nevléčitelný.“ (Tomić, 1994: 232; přel. D. V.)¹⁵¹. Morální imperativ je naplněn potrestáním jedince překračujícího řád, v symbolické rovině je totiž jediným možným východiskem z neženských emocí smrt nebo šílenství. Melita se pokusila vzít moc do vlastních rukou, ale morální řád ji dostihl.

¹⁴⁹ Alfredovi Melita; pozn. D. V..

¹⁵⁰ Příloha 13.

¹⁵¹ Příloha 14.

2.5. Žena zůstane ženou – paradox veřejného a soukromého

2.5.1. Biografie Dragojly Jarnevićové (1812–1875)

Jedním z problémů recepce Dragojly Jarnevićové¹⁵², se kterou se setkáváme, je otázka hodnocení její tvorby. Navzdory tomu, že je dnes vnímána jako subverzivní autorka (např. Detoni-Dujmić, 1998: 71–84), je překážkou takového hodnocení dosah jejího díla. Naskýtá se otázka, jak upozorňuje Andrea Zlatarová, nakolik se v jejím případě jedná o rekonstrukci a nakolik o konstrukci (2004: 42–56). Problém spočívá v recepci jejího nejznámějšího textu *Dnevnik* (Deník, 2000), který bezesporu odráží problémy ženy spisovatelky v patriarchálním prostředí a kritikou měšťácké morálky 19. století předznamenává modernistické, resp. soukromé, pojetí subjektu v kultuře. Je celkem jasné, že s ohledem na datum publikace, tj. rok 2000, nemohla mít její subverzivita větší dosah¹⁵³. Jak upozorňuje Marina Protrka: „*Přijetím „mužského“ diskurzu a využitím dostupných žánrů a témat, představuje ve skutečnosti příklad spisovatelky, která se, alespoň pokud hovoříme o veřejné činnosti, přizpůsobuje kulturním zvyklostem své doby.*“ (2008: 240; přel. D. V.)¹⁵⁴. Její tvorba jako celek odpovídá tehdejšímu pojetí literatury formálně i ideologicky. Zjednodušeně řečeno v tvorbě, kterou prezentuje na veřejnosti, je model společnosti patriarchální, postavy schematické, morálka a společenské hodnoty konzervativní, tedy o nějakém narušování dobového kánonu nelze hovořit.

První pokusy o literární tvorbu jsou v němčině, píše poezii¹⁵⁵ a novely, bez jakéhokoliv ohlasu. Až během učení ve Štýrském Hradci se seznamuje s kruhem ilyrských obrozenců a pod jejich vlivem se začíná zajímat o národní myšlenku. Proto se relativně pozdě, až ve svých pětadvaceti letech, učí chorvatsky. Zpočátku píše obrozeneckou poezii s milostnými motivy¹⁵⁶, později přechází k próze. Popularitu ji přináší sbírka *Vlastenecké povídky* (*Domorodne povijesti*, 1843)¹⁵⁷; jak už název napovídá, jde o národně orientované povídky nasycené sentimentem a láskou k domovině, spojující zápal k vlasti s láskou ke krajině. Z jejího *Deníku* se dozvídáme, že se rozhoduje zapojit do národního hnutí a být

¹⁵² Dragojla Jarnevićová (1812–1875) pocházela z germanizované středostavovské rodiny, vl. jm. Karoline Jarnevič.

¹⁵³ Patrně je to jeden z důvodů, proč se o tvorbě Jarnevićové odborná literatura zhruba do 80. let 20. století zmiňuje jen okrajově (např. Ivo Frangeš v syntéze dějin chorvatské literatury *Povijest hrvatske književnosti* (1974) zmiňuje Dragojlu Jarnevićovou jednou větou), byť primárně na její recepci mělo vliv její pohlaví.

¹⁵⁴ Příloha 1.

¹⁵⁵ Nejprve německy, prvotinou je báseň *Fantazie zmučeného srdce* (*Fantasien eines gequälten Herzens*, orig. ztracen).

¹⁵⁶ Jde o celkem asi 50 básní, jež z dnešního pohledu oscilují mezi polohou národního boje a sentimentálním romantismem. Nejedná se výjimečné texty, ale odpovídají tehdejší produkci.

¹⁵⁷ Sama Jarnevićová si zajišťovala tisk a sehnala si předplatitele.

profesionální spisovatelkou, ale tento cíl se jí, s ohledem na tehdejší společenskou situaci, nedaří realizovat: „*Dragojla Jarnevićová začala s literární prací ve většinově negramotné společnosti, která bude dlouho vnímat, že status literáta, spisovatele se „přirozeně“ hodí jen pro muže, zatímco pro ženu je „přirozené“ nemíchat se do společenských „mužských“ záležitostí.*“ (Zečević, 1985: 10; přel. D. V.)¹⁵⁸. V průběhu 60. let 19. století publikuje sporadicky, především povídky romanticko-sentimentálního typu¹⁵⁹, které nepřekračují rámec dobové triviální literatury.

V roce 1864 vychází ve vlastenecky zaměřeném časopise *Domobran* na pokračování román *Dva pira* (Dvě svatby, 1863) ve kterém napodobuje model německého sentimentálního románu a oslavuje chorvatský národ a jeho kontinuitu. Jeho recepce nebyla příliš pozitivní, fabule je natolik sentimentální, že jej kritika nazvala „*čtením pro kuchařky*“ (Lukšić in Jarnević, 2000: 105). Hlavní postavou románu je šlechtice Blaženka, která se v duchu národní myšlenky rozchází se svým maďarizovaným okolím, odmítá svůj společenský stav a přibližuje se ilýrskému lidu a jeho potřebám. Základní konflikt spočívá ve volbě mezi láskou k vlasti a k muži. Charakteristická je typizace postav dle jejich národní příslušnosti, záliba v sentimentálních romantických scénách z chorvatského maloměsta či přírody a v neočekávaných zvratech, které mají melodramatický efekt. Děj se odehrává v rozmezí dvaceti let, ale autorka vypráví příběh ve třech časových rovinách, které spojuje prostřednictvím klíčových událostí triviální povahy (únosů, neočekávaných odhalení, představení neznámých postav). Nicméně se jedná se o druhý chorvatský román, ve kterém Krešimir Nemec nalézá znaky anticipace „šenoovského modelu“ ve strukturování zápletky, pro nějž je typická rytmická kulminace. (1995: 71–73)

Autorčin přístup k formování zápletky vychází z její čtenářské zkušenosti, většinou z četby německých sentimentálních románů a později vlastenecké poezie. Okolnost, která ji poměrně výrazně diskriminuje v očích kolegů, je její nedostatečné vzdělání¹⁶⁰, které svým způsobem odráží problém vzdělávání žen nižší střední třídy v 19. století¹⁶¹, zaměřené na péči

¹⁵⁸ Příloha 2

¹⁵⁹ Například *Prevarene zaručnice* (Podvedené snoubenky, 1853), *Tuđe spletke* (Cizí pletky, 1862), *Prsten* (Prsten, 1858), *Plemić i seljan* (Šlechtic a vesničan, 1860) apod., za které nedostává honorář, některé jsou dokonce publikovány pod cizím jménem.

¹⁶⁰ Její školní docházka odpovídala potřebě po praktickém uplatnění, vyučila se v l. 1839–1840 švadlenou a modistkou ve Štýrském Hradci, posléze pracovala jako pokojská a vychovatelka u chorvatských šlechtických rodin v Terstu a Benátkách, po návratu do Chorvatska se usadila v Karlovari, kde se živila jako švadlena, později učila na vesnických školách, krátkodobě vedla soukromou dívčí školu.

¹⁶¹ Ženy z vyšších kruhů mají buď domácí učitele, resp. vzdělávají se spolu s mužskými členy rodiny doma, nebo jsou posílány do německých a maďarských penzionů pro dívky. Přístup žen ke vzdělání se zlepšuje až od Mažuranićových školských reforem 1874, kdy ženy získávají právo na středoškolské vzdělání, většinou se jeho prostřednictvím připravují na povolání učitelky (více viz Ograjšek Gorenjak 2004: 157–180). Prakticky však

o rodinu. Její dílo je prodchnuto romantickým zápallem pro národní myšlenku, didaktičností a sentimentálním moralismem. Zápletky vycházejí z tradice německého triviálního románu, sice se odehrávají ve městském prostředí (většinou Karlovice a okolí), ale jsou plné kliše, dramatických zvratů, rozchodů, nečekaných únosů a především silných citů. Postavy se buď vášnivě milují, nebo smrtelně nenávidí. Z pohledu dnešního čtenáře je zásadním problémem díla Dragojly Jarnevićové jazyk, který si osvojuje v průběhu života samostudiem. Její literární texty tak mají řadu gramatických a stylistických chyb, výpůjček z němčiny a německou syntax (více viz Nemec, 2006: 229–231; Sablić-Tomić, 2005: 22–23 a Detoni-Dujmić, 2003: 9–26).

Román *Dvě svatby* je posledním větším uměleckým textem, který se Jarnevićové daří publikovat, její povídky vycházejí sporadicky¹⁶², z finančních důvodů publikuje především pedagogické texty v odborném tisku¹⁶³. Svě životní útrapy detailně a velmi otevřeně popisuje v díle *Deník*, literárním deníku, který vznikl v rozmezí let 1834 až 1874¹⁶⁴. Právě díky tomuto textu se Jarnevićová dostává do role chorvatské protofeministky (Zečević, 1985; Detoni-Dujmić, 1998), v očích literární kritiky spíše předchůdkyně „*l'écriture feminine*“, vědomého ženského psaní, které se v chorvatské literatuře výrazně prosazuje od osmdesátých let dvacátého století (Nemec, 1994, 1995 a 2006; Zlatar, 2004).

2.5.2. Žena u Jarnevićové

Obraz ženy v díle Dragojly Jarnevićové se pohybuje ve dvou rovinách: v textech určených veřejné recepci odpovídá konzervativní patriarchální optice a tradicím sentimentalismu, u intimních zápisů se danému modelu zcela vymyká.

Můžeme konstatovat, že v jejích prozaických dílech sledujeme sentimentálně-dramatický příběh, jehož jádrem je morální dilema ženské postavy; primární je vlastenecká rovina díla, čímž náleží do sémantického pole obrozeneckých myšlenkových konstruktů. Vnější charakteristika ženských figur je podřízena výchovné funkci, kdy subjekt funguje

stále funguje rozdělení sfér na soukromé a veřejné, ženy se vzděláním většinou zůstávají svobodné (u učitelek platí do konce 19. století zákaz vstupovat do manželského svazku).

¹⁶² Ze společenských a především finančních důvodů její dramata *Veronika Desinićeva* (Veronika Desenićová), *Marija kraljica ugarska* (Marie, královna uherská) a *Duvna* (Duvna) zůstávají v rukopisu. Povídky, například *Strašna ženitba* (Strašlivý sňatek, 1868) či *Tamburaš* (Bubeník, 1870), byť jsou kvalitnější než její předchozí tvorba, mají mizivý ohlas.

¹⁶³ Například v čas. *Narod* (Národ, 1872), *Napredak* (Pokrok, 1873), *Obzor* (Obzor, 1873) či v pražském listu *Slovanský pedagog* (1872).

¹⁶⁴ Deník byl psán od 1. ledna 1833 do 10. listopadu 1874, do roku 1833 německy, posléze chorvatsky s tím, že jeho německou část překládá sama autorka do chorvatštiny v letech 1872–1873, tedy vznikl cca 40 let a jeho rukopis čítá něco kolem 1200 stran.

v rámci jasně vymezeného prostředí a jeho role spočívá v naplnění společenské úlohy. Žena je reprezentantkou „ženského mýtu“, čemuž odpovídají její typické vlastnosti, tj. je cudná, skromná, poslušná a stydlivá. Je nositelkou pozitivních vlastností, morálních hodnot, zdůrazněna je její citlivost a osamělost.

Autorce je vlastní přesvědčení, že osobní touha musí ustoupit národním potřebám, morální cíle a kolektivní blaho jsou důležitější než osobní štěstí. Optikou feministické kritiky Jarnevićová glorifikuje typ „*krásné oběti*“ (viz Brownmiller in Oates-Indruchová, 1998: 133–167), tedy pasivního jedince, jehož jediným cílem je obětovat se pro dobro partnera či národa. Ideálem je čistota ženy, jež své postavení ve společnosti afirmuje právě prostřednictvím této oběti. Tento postulát odpovídá životnímu přesvědčení Jarnevićové, která se sama nikdy neprovdala a svůj panenský stav vnímala jako symbolickou moc, díky níž může veřejně působit.¹⁶⁵

Jarnevićová se staví do role morálního arbitra a kritizuje ženskou tělesnost jako nemravnost, která vede ke zkáze. Pokud srovnáme její rané a pozdější povídky, stále více se projevuje přesvědčení ideálu emocionálního odstupu, reprezentovaného zachováním panenského stavu hrdinek a příznačně spojeného s kritikou vášnivých projevů, nutně vedoucích ke zkáze. O tom svědčí stupňování tragického konce ženských postav, jež podléhají ničivému emocionálnímu zápalu a stávají se loutkou plně v moci partnera. V povídce *Prsten* vede mladou vdovu milostný cit k morálnímu úpadku; ve *Strašlivém snátku* se ideální vztah mladé vdovy a vesnického učitele pod vlivem přílišné vášně proměňuje v patologickou závislost, která u muže způsobuje rozklad osobnosti, stává se karbaníkem a opilcem, aby ve vypjatém závěru svou oddanou ženu uškrtil. Obecně také platí, že Jarnevićová vykresluje mužské postavy jako emotivní, vášnivé a neschopné kontroly, zatímco ženy jsou od přírody rozjímavější, schopné se ovládnout a realizovat své poslání.

V románu *Dvě svatby*, pokud odhlédneme od konvenční formy románu a nepříliš odůvodněné motivace jednotlivých postav, je zásadním problémem hlavní ženské postavy Blaženky dilema, zda se provdat, nebo zasvětit život národní činnosti. Blaženka volí po vzoru Jarnevićové druhou možnost, což vede Dunju Detoni-Dujmićovou k tezi, že postava je v ideologické rovině autoreferenční a je třeba ji dát do souvislosti s postavou Jarnevićové v *Deníku* (Detoni-Dujmić, 1998: 71-84).

¹⁶⁵ Je si vědoma, že veřejná aktivita je možná pouze v případě, když je žena svobodná, manželství ji definitivně ukotvuje v soukromé sféře a je její biologickou i morální povinností pečovat o manžela a děti.

Je to právě deník, který stojí v kontrastu s autorčíným ideálem prezentovaným v povídkách a románu, v němž je výjimečně zdůrazněna autorčina genderová subjektivita¹⁶⁶. Byť se jednalo o text určený k veřejné recepci¹⁶⁷, autorka do závěti dala desetiletý zákaz jeho publikace – s největší pravděpodobností si byla vědoma jeho problematického obsahu. Ony již zmiňované požadavky na osobní oběť pro dobro národa se objevují i *Deníku*, ačkoliv v centru zájmu je otázka vlastní ženské identity a interakce s okolím. Subjektivita se projevuje ve vnímání okolí, společenské role, potřeby tvorby, především však vlastní tělesnosti a sexuality. Text narušuje tehdejší pojetí soukromého a veřejného, proto jej nebylo možno publikovat po celé 19. a 20. století. Žena je v něm vykreslena jako autonomní subjekt, který sám rozhoduje o svém životě, poslání, sexualitě. Deník představuje femininní pohled na zobrazenou realitu, emocionálnější a projevující se ve zdánlivě útržkovitosti a chaotičnosti navzdory tomu, že forma deníku představuje relativně pevně daný rámeček.

2.5.3. Rozbor *Deníku*

Soukromý prostor je prostorem společensky kódovaným (Sablić-Tomić, 2005: 23), tedy společensky ohraničeným. I proto se *Deník* Dragojly Jarnevićové na téměř 120 let ocitl mimo kánon chorvatské literatury, navzdory tomu, že je to jeden z výpovědně nejotevřenějších textů 19. Století, a to jak v osobní, tak společenské rovině. Jak upozorňují Nemec i Zlatařová, je třeba si uvědomit, že autobiografický text Jarnevićové nelze chápat jako biografický materiál a na jeho základě formulovat hypotézy o autorčině životě (srov. Nemec, 2006 a Zlatař, 2004).

Žánr deníku je specifický konfesní diskurz zaměřený na zaznamenávání intimních dojmů a je pro něj typická jistá roztržitost; jedná se o „work in progress“, tedy příběh o vzniku, subjektivní historii a navzdory tomu, že se „tváří“ jako privátní text, jeho textové strategie vypovídají o tom, že byl psán s implicitním vědomím čtenářské recepce. Potvrzuje to nejen zdůrazňování určitých témat, např. styky s ilyrskými obrozenci, ale především autorčin přístup ke zpětným úpravám textu¹⁶⁸ a samozřejmě autorčina závěť, ve které explicitně určuje, jak má být s deníkem nakládáno, s jakým časovým odstupem má být publikován, a

¹⁶⁶ Stav, kdy je jedinec znevýhodněn pohlavní příslušností ve společenském kontextu, resp. v patriarchálním prostředí, kde jeho zdánlivě přirozená tělesnost podmiňuje jeho společenský úděl.

¹⁶⁷ Vědomí implicitního čtenáře potvrzuje několikrát přepisování a překlad *Deníku*.

¹⁶⁸ Jarnevićová text kontinuálně upravuje, resp. přepisuje a překládá starší části deníku.

dokonce jak naložit s případným ziskem: „*a zisk z něho získaný pro podporu vdov a sirotků učitelských využít*“ (Jarnević, 2000: 10; přel. D. V.)¹⁶⁹.

Deníkový subjekt je centrem jejího světa, paradoxně je ale „já“ v textu deníku zároveň subjektem i objektem, vše je předkládáno „jejím“ pohledem a sama postava je v textu zároveň historickou postavou podílející se na chodu dějin. Obě polohy autorka vnímá jako jednu. V deníku dochází, jak uvádí Zlatarová, k posunu od homofonního subjektu k diskurzu mnohohlasu (Zlatar, 2004, 44). Výchozím bodem je autorčina vnitřní potřeba afirmovat své postavení a tvorbu v kontextu tehdejšího literárního a společenského vývoje, která se průběžně mění v kritiku jejího marginálního postavení a omezeného působení žen v kultuře. V intimní rovině dochází k posunu od sentimentálního (ideového) pojetí subjektu k modernímu¹⁷⁰.

Za klíčová témata lze považovat autobiografický diskurz, kult rodové příslušnosti, bolest, narušené vztahy v rodině (matka a dcera, bratr a sestra), především však život bez muže. Měšťácká morálka ukotvuje ženy v pasivní roli příjemkyně, pro kterou je typická čistota, a to Jarnevićová¹⁷¹ výrazně narušuje. Předurčená role ji nenaplnuje: „*Cítím, že mi je okruh působení těsný a že mě jehla a kuchyně neuspokojují...*“ (Jarnević, 2000: 113; přel. D. V.)¹⁷², odmítá manželství a mateřství, nechce se vdát, sňatek považuje za symbolickou „klec“ biologické determinace: „*Abych se spojila s nějakým takovým surovcem, abych se stala jeho ženou, otrokyní? Já, která jsem se každý den snažila zdokonalit v každém oboru, který ženě náleží, já, která jsem byla schopná vytvořit si život nezávislý na muži, já se mám provdat jen proto, abych byla ženou? [...] Jenom peníze, pocty nebo jiná hlediska mě nikdy nemohly donutit ke sňatku.*“ (Jarnević, 2000: 11; přel. D. V.)¹⁷³. Muž představuje finanční jistotu a stabilitu, zároveň však limituje možnost veřejného působení, proto se Jarnevićová rozhoduje zůstat starou pannou. Volí dráhu profesionální spisovatelky, ve které vidí zhodnocení svého úsilí, ale záhy zjišťuje, že se de facto ocitá na okraji společnosti, s nemožností vydobýt si větší uznání: „*Všechn můj majetek spočívá v mých znalostech, a jestli je nikdo pro svůj prospěch*

¹⁶⁹ Příloha 1.

¹⁷⁰ Krešimir Nemec upozorňuje na neobvyklý rozptyl deníkového „já“ v textu, nalézá čtyři vrstvy – „deníkové já“, „já-žena“, „já-druzí“ a „já v kultuře“ (Nemec, 2006: 229–257)

¹⁷¹ Přitom je potřeba zdůraznit, že pokud v analýze zmiňuji Dragojlu Jarnevićovou v jejím *Deníku*, chápu ji výhradně jako literární postavu Dragojly Jarnevićové, kterou nám stejnojmenná autorka předkládá, navzdory tomu, že se jedná o její deník.

¹⁷² Příloha 2.

¹⁷³ Příloha 3.

nebude chtít využít, tak ani já nedosáhnu užitku a zůstanu bez jakékoliv pomoci a podpory.“ (Jarnević, 2000: 214; přel. D. V.)¹⁷⁴.

Velmi neobvyklá je i rovina legitimizace národní literatury, kterou v *Deníku* rozebírá. Jarnevićová představuje ženský pohled na politické dění, což zcela odporuje hranicím ženské působnosti. Navzdory tomu, že je její pohled v tomto případě vlastenecky zabarvený, není idealizovaný, ale ryze pragmatický¹⁷⁵, obdobně i její přístup k ekonomickým hlediskům¹⁷⁶ spisovatelské činnosti. Zjednodušeně řečeno Jarnevićová má předpoklady být „úspěšným spisovatelem“; jediné, co ji limituje, je její pohlaví – bohužel něco, co v patriarchální kultuře nelze překonat. Vědomí odlišných kritérií v přijetí její tvorby stupňuje její frustraci, ale prakticky se s danou situací musí smířit, např. v případě nevyplácení honorářů za publikované texty: *„Od května už vychází můj román ‚Dvě svatby‘ v ‚Domobranu‘, ale Deželić nijak neodpověděl na můj dopis s podmínkami, každopádně ho dostal, když vydává román.*“ (Jarnević, 2000; 368; přel. D. V.)¹⁷⁷.

Pravděpodobně recepčně nejproblematictější částí je osobní rovina textu, jež rozrušuje hranice soukromého a veřejného. Nalézáme snahu o zachycení každodennosti prostřednictvím popisů vnitřního světa a prožitků, důraz na citovou rovinu. Její zmínky o fyzickém strádání a tělesných bolestech, dokonce inkontinenci, jsou na svoji dobu značně odvážné. Obdobně i otevřené popisy erotických zkušeností. Jako neprovdaná žena se ve čtyřiceti letech po pragmatickém zhodnocení vlastní situace a při nemožnosti nalézt vhodného životního partnera, který by naplnil její představy, rozhoduje přijít o panenství s mužem, za kterého se nemá v úmyslu provdat, později si dokonce udržuje mladšího milence, kterého finančně podporuje: *„Hoch je chudák [...] abych mu pomohla o to víc, protože vím, že se obětuje mým požadavkům a jedna oběť vyžaduje druhou, a tak musím jeho lásce své peníze obětovat.*“ (Jarnević, 2000; 524–525; přel. D. V.)¹⁷⁸

Pro Jarnevićovou je její biologická příslušnost břemenem, prokletím i trestem, manželství pak otrockými okovy, nicméně v závěru života trpí pocitem promarněné příležitosti. Má výčitky, že neměla děti, pod vlivem zvyšující se religiozity volá po smrti jako

¹⁷⁴ Příloha 4.

¹⁷⁵ Ve svém deníku představuje odlišný „obraz“ chorvatského národního hnutí, její zachycení událostí nevychází z glorifikace jednotlivých obrozenců. Primárně ji nezajímají jejich politické postoje a program, ale charakter, o kterém se vyjadřuje nelichotivě: mj. Ljudevit Gaj, vůdčí postava národního obrození je dle jejího soudu egomaniak, Stanko Vraz trpí pocitem méněcennosti a to vede k jeho morální pokřivenosti. Vyjadřuje se téměř ke všem politickým proudům ilyristu, panslavismu i k pravašskému hnutí.

¹⁷⁶ V *Deníku* stále zmiňuje pohyby cen papíru, inkoustu, časopisů a knih. To svědčí o její schopnosti samostatně vydat a prodat knihu povídek, obdobně i užít se bez podpory rodiny, ale to nevede k její literární samostatnosti.

¹⁷⁷ Příloha 5.

¹⁷⁸ Příloha 6.

zaslouženém trestu za hříchy: „ *V mateřském lůně jsem zhřešila a proto již trpím 38 let... Ach země, proč se neotevřeš a nespolkneš mě, aby po mě nebylo ani stopy ani hlasu.*“ (tamtéž: 389; přel. D. V.)¹⁷⁹. Ke konci života prožívá pocity absolutní samoty, které vedou k její zahořklosti (vnímá se jako osamělý strom bez listů). Jak upozorňuje Zlatarová, její samota ji nutí ke komunikaci se sebou samou: „*Já komunikuje samo se sebou, aby nahradilo nedostatek komunikace ve společnosti a svou vykořeněnost*“ (Zlatar, 2001: 214; přel. D. V.)¹⁸⁰. Právě tato část textu je nejmodernější a odpovídá senzibilitě, jakou nalézáme u chorvatských autorek 80. let 20. století.

Jako motivaci ke vzniku deníku pak uvádí touhu zanechat následujícím generacím „svůj vlastní“ pohled na tehdejší události, vyplývající z její obsesivní potřeby psaním rekonstruovat život, který jí pozvolna uniká mezi prsty: „*Poslední den jednoho opět míjejícího roku. Jeden za druhým se utápí ve věčném moři času a život člověka mizí do nenávratna. A můj život plyne tak, že z něj neznám nic jiného než trápení*“ (tamtéž, 54; přel. D. V.)¹⁸¹. Můžeme konstatovat, že v průběhu psaní deníku se také výrazně posiluje její víra v předurčenost lidského osudu, ovlivněná silnou religiozitou (obrací se k bohu, modlitby posilují její duši), a paradoxně také nihilistické pojetí subjektu, konkrétně vědomí existenční svobody jednotlivce, který „... *co a jak si vybere, to také má*“ (Jarnević, 2000; 735; přel. D. V.)¹⁸², tedy je sám zodpovědný za vlastní rozhodnutí.

Deník Dragojly Jarnevićové je první text chorvatské literatury, který plně přechází na autobiografický model¹⁸³, je zde zřejmá anticipace ženského psaní ve vymezení se vůči převládajícímu falocentrickému diskurzu a vědomí ženského autorství, ačkoliv jde o text, jehož literární kvality jsou rozesety na 1200 stranách kolísavé úrovně. Dragojla Jarnevićová byla první chorvatskou profesionální spisovatelkou 19. století a svým způsobem předznamenala ve svém díle modernu. Bohužel je její *Deník* vzhledem k otevřenosti výpovědi literární kritikou vnímán velmi negativně a teprve příchod postmoderní literatury a „ženského psaní“ umožňuje jeho řádnou recepci.

¹⁷⁹ Příloha 7.

¹⁸⁰ Příloha 8.

¹⁸¹ Příloha 9.

¹⁸² Příloha 10.

¹⁸³ Tedy jde o deníkové záznamy v pravém slova smyslu, nikoliv o texty, které jsou platformou pro politickou agitaci, případně hybridním žánrem mezi autobiografií a cestopisem.

2.6. Nemožnost překročit hranice rodu: limity patriarchální výchovy

2.6.1. Biografie Vjenceslava Novaka (1859–1905)

Vjenceslav Novak¹⁸⁴ představuje autora, jehož tvůrčí styl dozrává v průběhu života poměrně velkých proměn. Od triviálních textů v duchu hajducko-osmanské novelistiky se silným sentimentálním nábojem, např. *Maca* (Kočka, 1881), přechází k sociálně kritickým novelám se silným morálním podtextem *Baba Marta* (Babka Marta, 1883), *Poštenjak* (Poštivec, 1884), *Fiškalova ispovijed* (Advokátova zpověď, 1886), *Nezasitnost i bijeda* (Nenasytnost a bída, 1894) i k městské tematice *Iz velegradskog podzemka* (Z velkoměstského podzemí, 1905). Novaka zajímají především lidé ztrácející v novém řádu vědomí kontinuity a ocitající se na okraji společnosti, od bizarních figurek žebraček a invalidů přes dělníky propadající alkoholua po celé maloměstské rodiny, které se neumějí vyrovnat se změnou ekonomických podmínek. Funkce vypravěče je v Novakových textech svědecká a zároveň emocionálně angažovaná, Ivo Frangeš pak jeho typ realismu označuje za uměřený, ba nenápadný (1987:203). Především v porovnání s Novakovými současníky je zřejmý jeho odklon od komplikovaných triviálních zápletek naplněných nečekanými zvraty a od explicitně ideologické „národní“ rovině k analýze společenských proměn.

Je jedním z prvních chorvatských autorů 19. století, který se zaměřuje na intimní prožitky jednotlivce a sleduje jeho psychologický vývoj, resp. rozklad, především v románech: *Pavao Šegota* (Pavel Šegota, 1888)¹⁸⁵, *Pod Nehajem* (Pod Nehajem, 1892), *Nikola Baretić* (Nikola Baretić, 1896), *Posljednji Stipančići* (Poslední Stipančičové, 1899), *Dva Svijeta* (Dva světy, 1901) a *Tito Dorčić* (Tito Dorčić, 1906), ve kterých se stále posiluje autorovo přesvědčení o dědičné biologické determinovanosti. Novak sleduje citlivé jedince intelektuálního ražení, kteří v nových podmínkách společnosti nejsou schopni vyrovnat se s realitou. Ztrácejí vitalitu, spontánnost, podléhají svému osudu pasivně, s vědomím

¹⁸⁴ Vjenceslav Novak (1859–1905) se narodil v rodině českého otce a německé matky v Senji. Vzhledem k nepříliš dobré finanční situaci rodiny zde také studoval a krátce učil, poté získal státní stipendium na studia hudby do Prahy, po návratu celý život působil jako hudební pedagog v Záhřebu. Byl spoluautorem několika knih o hudební teorii a s Vjekoslavem Klaićem redigoval odborné časopisy *Gusle* a *Glazba*. Na gymnáziu píše svou první báseň Lavoslavovi Vukletičovi (Lavoslavu Vukletiću, 1874, čas. *Vijenac*), ale poté přechází výhradně k próze.

¹⁸⁵ Je paradoxem, že do češtiny byl přeložen pouze jeho patrně nejslabší román Pavel Šegota jako *Svět volá, moře čeká: Román přímořského studenta* v překladu Karla Čvančary v roce 1925, tedy v době, kdy tento text nemohl svou triviální poetikou příliš oslovit.

neodvratného konce.¹⁸⁶ Jak upozorňuje Krešimir Nemec, osud jeho hrdinů pak koresponduje s osudy chorvatského národa, především v rovině existenčního tápání (1994: 226)

Problémem jeho tvorby je kolísavá kvalita jeho děl, ve své době nebyl příliš doceněn¹⁸⁷ a jeho tíživá finanční situace jej nutila k „rychlému psaní“¹⁸⁸ (více viz Banac in Novak, 1964: 7–26), aby získal dostatek finančních prostředků, kterých se mu jako učiteli hudby nedostávalo. Je autorem více než stovky novel, desítek povídek a osmi románů. Zatímco ty nejkvalitnější, jako *Poslední Stipančičové*, představují přechod od realismu k moderně, poetika některých románů, jak upozorňuje Nemec, mj. románu *Pavel Šegota*, je pod úrovní tehdejší romaneskní produkce (1994: 225).

2.6.2. Žena u Novaka

Tak jako autorský styl dozrává v průběhu Novakova života velkých proměn, mění se i obraz ženy v jeho díle. Zatímco v jeho prvním románu *Pavel Šegota* se setkáváme s postavou typizované femme fatale Lory, která jako upír vysává z hrdiny Pavla vůli po životě a je strůjkyní jeho psychického i materiálního úpadku, v pozdějších románech, s výjimkou románu *Poslední Stipančičové*, jsou ženské postavy spíše kulisami, které výrazněji nezasahují do děje a pokud ano, slouží většinou jako zástupný symbol nevyhnutelného osudu. Spíše je to rovina sociální angažovanosti, skrze jejíž optiku Novak představuje galerii stařenek, žebraček a žen z okraje společnosti, ze kterých si můžeme vytvořit představu o postavení ženy v tehdejší společnosti; nedá se však tvrdit, že by některá z těchto postav představovala výraznější typ, naopak lze je chápat jako zástupný symbol tíživého osudu osamělého jedince v bezcitném světě.

Jak už bylo zmíněno, v kontextu Novakovy tvorby představují ženské postavy z románu *Poslední Stipančičové*, a především Lucija Stipančičová, znatelný odklon od tradičního obrazu ženy, se kterým se setkáváme v chorvatské literatuře 19. století: „... *nade všemi v románu ční magistralní postava Lucije Stipančičové, nejhlubší a nejkomplikovanější*

¹⁸⁶ Jeho texty do jisté míry navazují na ideovou koncepci Gustava Flauberta (impassibilité) a vnitřní pnutí hrdinů Fjodora Michajloviče Dostojevského. V teoretické rovině čerpá z vývojových teorií lamarckismu a darwinismu o dědičnosti, což jej přibližuje naturalismu.

¹⁸⁷ Na jeho recepci měla do jisté míry vliv jeho společenská pasivita: nebyl členem žádného politického uskupení, neúčastnil se veřejného života a diskuzí. Dobová kritika o jeho díle tvrdila, že je lepší, když chorvatští čtenáři budou číst jeho knihy, než kdejaké německé hlouposti (Více viz Frangeš, 1987: 204)

¹⁸⁸ Novak měl největší frekvenci vydaných textů mezi chorvatskými spisovateli 19. století. Banac upozorňuje, že zatím (tj. do roku 1964, pozn. D. V.) se nepodařilo vydat jeho sebraná díla, jeden z pokusů skončil na vydání svazku 12.

ženská postava celého 19. století.“ (Nemec, 1991: 231; přel. D. V.)¹⁸⁹, či obdobně: „V této řadě obětí je jedna jediná čistá a nevinná, pravá Novakova Ofélie – Jurijova sestra Lucie, možná nejzdařilejší Novakova postava. Ona jediná se odvažuje postavit despotismu zaslepeného otce a ukazuje matce, v jakém tmářství prožila svůj život, prohlédne Jurijovu nepoctivost, ona bojuje o lásku, o mládí, o svoje právo na život. To, že ve svém boji selhává, ji činí ještě humánnější, její postavu ještě poetičtější, její protest ještě opodstatněnější. Postava Lucie je důležitá i proto, že Novak „pošlapal“ ohledy, rozhodl se zpracovat „háklivé“ téma, postavil se na stranu Lucie a rehabilitoval její čistou, zrazenou, podvedenou lásku. K tomu bylo třeba v té době odvahy. Naslouchaje hlasu poezie, Novak tu odvahu zvládl a vytvořil něžnou, vzrušenou postavu dívky, která svůj první dotyk se světem platí smrtí“. (Frangeš, 1987: 204; přel. D. V.)¹⁹⁰.

Nahlíženo typologicky, v románu poprvé dochází ke glorifikaci křehkosti, jemnosti a melancholie, Lucijina krása je spojená s nemocí a tušením blížící se smrti, navzdory její touze po životě. Lucija představuje ženu „zaživa pohřbenou“ a svým konzervativním okolím odsouzenou na symbolickou smrt (více viz Butler, 1990: 16–18). Svému osudu se vzpouzí, touží po životě, lásce a realizaci, ale nakonec stejně kvůli své křehkosti umírá. Z dekadentních popisů jejího zevnějšku, dětsky nerozvinutého, éterického, až jakoby průsvitného, můžeme vyvodit, že máme co do činění s novým typem ženské postavy, typickým pro éru fin de siècle, femme fragile. Ale pokud odhlédneme od nového, dekadentní pojetí jejího zevnějšku, můžeme konstatovat, že „křehká žena“ má řadu shodných rysů s „krásnou obětí“ v rovině exponované religiozity, vznešenosti a stylizace do pasivní pozice ve vztahu k mužským postavám.

Lucija představuje boj proti patriarchálním hodnotám, ale nikoliv v rovině otevřené revolty jako Tomíčova Melita, ale ve vnitřním pnutí, psychologicky věrohodnými proměnami a emocionální gradací a neobvyklém řešení intimního dilematu, vlastním pouze ženě – potratu: „Lucija je ve stejnou dobu symbolem oběti i vzdoru a její morální čistota roste s ponížením a urážkami, kterých se jí dostává [...] na jejím osudu a osudu ostatních členů rodiny Stipančicovy vlastně odkrývá rub měšťácké morálky a patriarchální výchovy.“ (Nemec, 1991: 232; přel. D. V.)¹⁹¹.

V kontrastu s postavou Lucie je její matka Valpurga představitelkou typické ženy patriarchální výchovy, která se v šestnácti letech se provdala za Anteho Stipančice, Lucijina

¹⁸⁹ Příloha 1.

¹⁹⁰ Příloha 2.

¹⁹¹ Příloha 3.

otce, a pod jeho rigidním dohledem zůstala stále závislým dítětem, co nemělo šanci vyrůst a neumí fungovat ve „veřejném“ světě. Reprezentuje dědictví staré doby, které v měnícím se světě nemůže obstát. Novak ve svém románu prostřednictvím těchto ženských postav ukazuje neudržitelnost tradičního pojetí ženství a de facto jeho román uzavírá kapitolu výrazné typizace ženských postav v chorvatské literatuře.

2.6.3. Rozbor románu Poslední Stipančové

Román Poslední Stipančicové představuje jeden z nejkomplexnějších románů chorvatské literatury 19. století vůbec (srov. Frangeš, 1987: 204 a Nemec, 1994: 221). Děj se odehrává v Senji na pozadí společenských a politických proměn¹⁹², ale Novak se zaměřuje na dynamiku vztahů v rodině. Tematizuje rozklad patricijské rodiny, analogicky s tím i patriarchálního řádu a v jeho kontextu otázku ženské identity. Tu rozvíjí na kontrastu dvou postav: matky Valpurgy, která představuje „ženu bez vlastností“, prázdný prostor, jež může muž naplnit jakýmkoliv obsahem, a dcery Lucije, která se hraničním uplatňovaným mužem vzpouzí.

Lucija je v textu symbolem jinakosti, vzdoru a touhy po svobodě; zároveň její estetická odlišnost čtenáři naznačuje, že nepůjde o postavu odpovídající tradičnímu typu andělské panny či démonické svůdkyně. Od počátku je zdůrazněn její nevyzrálý, až téměř nezdravý vzhled: „... její bílá, jemná, téměř průhledná plet', slaboučké tváře s vážnýma, tmavě hnědýma očima, připomínají patnáctiletou nebo šestnáctiletou dívku, která včera opustila vězení nějakého přísného dívčího institutu.“ (Novak, 1960: 2; přel. D. V.)¹⁹³ Po fyzické stránce je drobná, křehká, s téměř dětskou postavou, bez vyvinutých ženských atributů, protiklad tradičního zobrazení ženy, jež naopak ňadra a boky zdůrazňuje v souvislosti s biologickou úlohou ženy. Lucija je a zůstane dětská navzdory tomu, že nezůstane nevinná. Popisy jejího nemocného vzhledu, éteričnosti, obtíží s dýcháním a apatie jsou estetizovány, což z Lucije činí dekadentní symbol krásy, femme fragile. Její pomalý skon v symbolické rovině koresponduje s pozvolným rozkladem patricijské vrstvy a způsobu myšlení, který reprezentuje.

¹⁹² Jelčić upozorňuje na další témata, která román obsahuje, uvádí jich pět: rodinné (úpadek patricijského rodu), společenské (ekonomická a sociální proměna společnosti), politické (rozvoj chorvatského národního hnutí), regionální (úpadek mořeplavby na Jadranu) a charakterové (každá postava reprezentuje určitý typ rozkladu osobnosti). (více viz Jelčić 1996: 18).

¹⁹³ Příloha 1.

Její krása je aristokraticky oduševnělá, ale bledá, oči vážné, ale dávají tušit vnitřní konflikt, který se za fasádou chladu skrývá: „*Ach, ta matka neumí nic jiného, ale vůbec nic jiného, než doporučovat trpělivost... A kdyby věděla, jak mám občas pocit, že mi něco rozrazí hrudník, jako by něco chtělo divoce vyrazit ze zmučeného mozku... [...] Utišení její duše stojí ji někdy neskutečná muka a přemlouvání, ale ona ještě sebere odněkud síly, pohlédne k ukřižovanému Ježíši, modlí se a přiměje se, aby porozuměla své modlitbě, a to ji upokojí. Ten plamenný ruměnec, co jí náhle zalil tvář, zmizel a nyní pozvolna i její oči opět získaly svůj ušlechtilý výraz blaženého utrpení.*“ (Novak, 1960: 3; přel. D. V.)¹⁹⁴.

Patriarchální řád vymezuje pole ženské působnosti jako výlučně soukromé: úkol ženy je předurčen její pohlavní příslušností, tedy stará se o manžela, rodí děti a je zbožná, nemá vlastní myšlenky, nemá vliv na chod domu, na společenské ani politické události. Takovéto rozdělení uplatňuje otec Ante, který rigidně vyžaduje rozdělení sfér na mužskou a ženskou; veřejnou a soukromou; kulturní a přírodní. Projevuje se to v hierarchii rodinných vztahů. Zatímco syna Jurije vnímá jako rovnocenného, resp. pokračovatele rodu, kterému je třeba obětovat vše, dceru Luciju ignoruje, dokonce ani do šesti let nesmí sedět u rodinného stolu: „*Když bylo Luciji šest let, dovolil otec, aby i ona směla sedět za rodinným stolem. Z toho měla Valpurga velkou radost [...] Bože můj, proč jen jsme my ženy na světě? Ach, všechna starost otcova jde na syna a ta sirota jako by ani nebyla naše dítě.*“ (Novak, 1960: 26; překl. D. V.)¹⁹⁵

Ante Stipančić od dětství syna segreguje, vytváří v něm pocit, že je jako muž mnohem víc než matka a sestra: „*Domácí život u Stipančićových byl rozdělen, co do práv a povinností mužů a žen, po orientálním způsobu. Valpurga a Lucija se cítily ve vztahu k Veronice a druhé mladé služce v o tolik lepším postavení jen proto, že seděly se Stipančićem a Jurijem u jednoho stolu. Bylo to v duchu tehdejší doby a dost možná, že na takovou podřízenost žen měl také vliv dlouhodobý kontakt našich lidí s Turky. Ta podřízenost ženy dostávala jasnější podobu ve Stipančićově domě i během jiných příležitostí...*“ (Novak, 1960: 24-25; přel. D. V.)¹⁹⁶ Přísně odděluje syna od matky a sestry, protože muž má být veřejný, nesmí se ani mazlit s matkou, nakazil by se ženskou otrockou povahou, a tak postupně začíná vnímat matku se sestrou jako věci, které tu jsou pro jeho pohodlí. Ante všechny finanční prostředky dává na synova studia ve Vídni, dokonce instruuje Valpurgu, aby v případě jeho smrti udržela

¹⁹⁴ Příloha 2.

¹⁹⁵ Příloha 3.

¹⁹⁶ Příloha 4.

syna na studiích stůj co stůj: „*prodej pod sebou i postel, jen ať dokončí studium*“ (Novak, 1960: 40; překl. D. V.)¹⁹⁷.

Zatímco k synovi chová nekritický obdiv a všemožně jej podporuje, pro dceru má jen omezení. Nedovoluje jí odjet do dívčího penzionátu do Štýrského Hradce, protože je to drahé a žena je předurčená být matkou a manželkou, k tomu školy nepotřebuje: „*Proto byla Lucija s matkou, stejně jako od prvních dnů svého dětství. Na její výchovu se otec ani neptal, nebyla mu po chuti, ani její známosti s vrstevnicemi z vynikajících rodin. [...] On by pak dokazoval, že se od ženy nemůže chtít víc, než aby byla dobrá hospodyňka a věrná manželka, která rozumí manželovi a ví, jak ho potěšit.*“ (Novak, 1960: 29; přel. D. V.)¹⁹⁸ Zavírá Luciju do domu, nesmí ven, nesmí se přátelit s jinými dívkami; proto Lucija hodně čte a nedostatek styku s vnějším světem kompenzuje vnitřním světem, který si vytváří na základě četby. Když to Ante zjišťuje, chce kontrolovat i to, co čte: „*Valpurze pak co nejprísněji nařídil, ať dává pozor, aby Lucija nečetla romány. „Ženské je neumějí číst,*“ řekl jí, „*jak už to bývá, vezmou si, hlavně ty mladé, bůhvíco do hlavy, co nemá být, a často je takový román pro nezkušené mládí prvním krok do morální propasti.*“ (Novak, 1960: 26; přel. D. V.)¹⁹⁹.

Lucija Stipančícová v roli dcery prochází proměnou, zpočátku je poslušná, otce se bojí. Zlomovým okamžikem je její první ples v šestnácti letech, první možnost podívat se „ven“. Poté začíná ostřeji vnímat, že chod jejich domácnosti a otcovo chování není standardní, uvědomuje si rozdíl jeho chování k sobě a bratrovi: „*Copak se ke mně choval otec tak, jak se chovají ostatní otcové ke svým dcerám? Vychovali jste mě tady jako ve vězení, a teď nesmím ani číst? Jestli jsem žena, tak i já mám zdravý rozum, abych pochopila svět a srdce. To mi říká, že existuje i jiný život než ten, který nyní žiju. Vždyť já už nejsem dítě! Bratrovi všechno... a mně vůbec nic! Copak jsme v Turecku?*“ (Novak, 1960: 55; překl. D. V.)²⁰⁰. S vědomím, že je pro otce bratr důležitější než ona, začíná se k němu chovat jinak, lže o tom, co čte, místo francouzských dějin triviální romány, nemá ho ráda, neváží si ho, ale zároveň se mu nikdy nepostaví.

Oproti tomu její matka Valpurga svou osobnost zcela přizpůsobila muži, pochází z tradičního prostředí a přichází do stejného prostředí, takže na nadvládě manžela nevidí nic neobvyklého: „*Mladá Valpurga se nevdávala za Anteho z lásky, ale nebyl jí ani odporný. [...] do náruče Anteho ji dovedla její neznalost světa. Tvrdý řád tehdejší, téměř východně přísné*

¹⁹⁷ Příloha 5.

¹⁹⁸ Příloha 6.

¹⁹⁹ Příloha 7.

²⁰⁰ Příloha 8.

výchovy dětí ženského pohlaví, který ji do té doby držel daleko od světa.“ (Novak, 1960: 13; přel. D. V.)²⁰¹. Vztah Valpury a Anteho je vztahem patologické závislosti; v době sňatku je jí šestnáct let a Antemu čtyřicet, proto nevnímá jeho majetnickou snahu ji zcela izolovat od okolí (chodí s ní všude, i do kostela), ani podřízené postavení, do kterého ji postavil (nemůže o ničem rozhodovat, nesmí vstoupit do jeho pracovny, nesmí se stýkat se synem): „*Sotva se mohla ukázat mimo jeho společnost, ani do kostela nešla sama; on ji doprovázel a nesl jí drahocennou modlitební knížku a u mše svaté stál tři kroky za ní a nespouštěl zamilované oči ze svěží pleti, která voněla sladkou vůní mládí její nedotčené dětské bytosti. Natolik se mu dařilo, že okruh jejích myšlenek pocitů naplnil sebou samým. Pro Valpurgu nebylo člověka, který by mohl být chytřejší, zkušenější a lepší než její manžel.*“ (Novak, 1960: 2; překl. D. V.)²⁰² Valpurga je totálně submisivní a nechává se formovat zcela dle Anteho představ, ale je šťastná, protože si neuvědomuje jinou alternativu: „*... šťastná byla i Valpurga, protože to, co nemohla nebo nesměla mít, si nikdy nestihla ani přát.*“ (Novak, 1960: 14; překl. D. V.)²⁰³. Své děti sice miluje, ale není schopna pro ně nic udělat.

Ante Stipančić má pravdu v jediné věci, a to škodlivosti čtení pro vývoj Lucije. Čtení je pro ni surogát reality, a tak si neuvědomuje rozdíl mezi fiktivním a reálným. Když do Senji přijíždí bratr s přítelem Alfrédem, vidí v něm prince z románu, který ji přijel zachránit ze světa, ve kterém nežije, ale přežívá. Alfréd je iluzí romantické lásky, která jí umožní odejít do širého světa. Svým způsobem je její vztah k Alfrédovi podobný vztahu Valpury s Antem, oba představují závislost na druhém živenou strachem ze samoty. Lucija Stipančićová touží po svobodném životě, ale není jí přán. Touží po vlastní roli a zodpovědnosti, ale ani toho se jí nedostává. Když Lucija Alfrédovi dává vědět, že je těhotná, posílá jí byliny na potrat, které si bere s vírou, že ji miluje. To, že si s ní jen zahrával, je poslední z jejích životních porážek; její touha po vlastním prostoru zůstala nenaplněna a ona postupně upadá do letargie a opouští tento svět.

Lucija i Valpurga jsou de facto obětí patriarchálních představ o úloze ženy. Jejich výchova a izolace od okolního prostředí je nepřipravila na střet s okolním světem. Zatímco Valpurga neumí žít sama, její dcera Lucija po emocionálním krachu ztrácí iluze a žít ani nechce, poddává se nemoci a umírá.

²⁰¹ Příloha 9.

²⁰² Příloha 10.

²⁰³ Příloha 11.

3. Žena v zajetí mýtu

3.1. Mytologický obraz a žena vědomá si vlastní hodnoty

Obraz ženy v literatuře od konce 19. století po druhou světovou válku neprochází razantní proměnou, naopak zůstává stále predestinovaný tradicí a normativně ukotvený. V realistické tradici je žena popsána prostřednictvím své funkce, kterou má v prostoru, resp. kultuře, oproti tomu v modernistické tradici přichází snaha zaměřit se na její fungování jako jednotlivce a o psychologické vykreslení jejích vnitřních dilemat. Při vnímání ženských postav jako „struktur v struktuře“ (Solar, 2000: 54) můžeme konstatovat, že patriarchální řád zůstává stále pevně zakotven a k většímu posunu v pojetí ženy v literatuře moderny, symbolismu a expresionismu nedochází. Stále jde o generalizovaný obraz ženy odpovídající myšlenkovým konstruktům své doby, nikoliv o zachycení psychologických projevů ženy jako komplexní, resp. rovnocenné bytosti.

Hierarchizované dělení odráží symbolické pojetí moci, kdy muž je nositelem kultury²⁰⁴ a žena konstruktem jeho imaginace, tradičních rodových symbolů a mýtů, tedy společenský konstruktivismus určuje ženě symbolické modely chování (Kolodny, 1984; 10). Pojetí obrazu se liší s ohledem na estetickou koncepci jednotlivých uměleckých směrů, ovšem typologické pojetí zůstává zachováno v rámci starších archetypů (viz kapitola 2.1). S ohledem na mytologizaci ženy²⁰⁵ se konflikt mezi andělským a démonickým posouvá k symbolickému pojetí, kdy proti sobě stojí dva konstrukty mužských imaginací²⁰⁶: principy vědomí a nevědomí, tj. „věčné ženství“ a „démonický eros“, přičemž to druhé se, vzhledem k překonání rigidní morálky 19. století, stává objektem fascinace chorvatských autorů.

3.1.1. Obraz ženy v modernistické literatuře

Přetrvávajícím ideálem jsou vznešenost, pasivita a citlivost, přičemž se tyto vlastnosti v obecné rovině feminizují, avšak dochází ke ztotožnění ženy s její sexualitou, která vyplývá z její biologické podstaty. S takovým typem ženských postav se setkáváme u A. G. Matoše, např. ve sborníku *Umorne priče* (Unavené povídky, 1907); jeho pojetí ženy je výrazně estetizované, funguje jako dekadentní symbol, secesní ornament vnímaný optikou krásy a

²⁰⁴ Jehož moc nespočívá v osvícenském rozumu, ale v schopenaurovském pojetí absolutní vůle a Nietzscheho konceptu nadčlověka jako absolutního subjektu (více viz Oraić-Tolić, 2005: 45–52).

²⁰⁵ Ke kterému dochází především v poezii chorvatské moderny, ale prostupuje i do prózy u autorů jako A. G. Matoš a Miroslav Krleža.

²⁰⁶ Na pojetí ženy mělo velký vliv dílo S. Freuda, C. G. Junga a F. Nietzscheho.

transcendence. Pokud se žena koncepci estetismu vymyká, má sklon k jejímu zesměšnění a zdůraznění její malosti, společenské a intelektuální méněcennosti. Matoš je „*patriarchální filogyn*“ (Oraić-Tolić, 2005), v jehož pojetí dochází k absolutní glorifikaci „věčného ženství“, ale také k jasné obhajobě tradičního modelu zobrazení ženy. Jeho postoj vyvěrá z jeho vnitřního přesvědčení o intelektuální inferiornosti ženy, proto jí nepřísluší vykročení z intimní sféry a veřejná aktivita.

S obrazem ženy jako oběti společenského řádu, resp. s mytologémy, která takový řád nastoluje, se setkáváme v povídkách Dinka Šimunoviće *Mrkodol* (Mrkodol, 1905)²⁰⁷. Šimunovićovy ženské postavy, např. křehká Boja povídky z povídky *Muljika* (Muljika), dcera vesnické „čarodějnice“ Marta z povídky *Alkar* (Alkar) nebo bezruká Sava a izolovaná Srna (Brunhilda) z povídky *Duga* (Duha), se vymykají z tradičně pojatému ženství. Vždy něco v očích společnosti postrádají – buď fyzický vzhled, správné pohlaví, či dokonce části těla (ruce) –, a to je činí „jinými“ ve společenství, kde se odlišnost perzekuuje. Jejich biologická méněcennost či inferiornost je nutí k překročení norem, což vede k jejich segregaci a smrti.

Žena je zobrazena v hranicích vymezených patriarchálním řádem, vně jsou jen figury prostitutek a žen volných mravů. Zatímco chorvatský realismus se vyhýbá explicitnímu zachycení ženské sexuality, jak upozorňuje Nemec, nejsou v něm postavy prostitutek a nevěstince (1993), pro modernistické směry je to objekt fascinace. Ženské postavy jsou často vykresleny prostřednictvím erotických tužeb a frustrací, posílena je rovina konfliktů, souboj o symbolickou moc mezi mužem a ženou, resp. odkrývání hysterické ženské podstaty (Weininger, 2008). Dochází k fetišizaci ženy jako objektu, jejíž si lze penězi či postavením koupit: k tomu dochází u Miroslava Krleži v jehož textech *Povratak Filipa Latinovicza* (Návrat Filipa Latinovicze, 1932)²⁰⁸, *Na rubu pameti* (Na pokraji rozumu, 1938)²⁰⁹ či *Zastave* (Prapory, publikované v letech 1962 až 1976). Je obtížné rozlišit, je-li žena ideálem, prostitutkou či femme fatale.

K zásadnímu odklonu od tradičního pojetí ženy v rámci stereotypů dochází v tvorbě Milana Begoviće. Zatímco v jeho prvním románu *Dunja u kovčegu* (Kdoule v truhle, 1921)²¹⁰ se hrdinka Rođena ničím neliší od již analyzovaného typu „krásné oběti“ (viz kapitoly 2.2 a 2.3), která je za svůj morální poklesek potrestána smrtí dítěte, tak aopak Giga z románu *Giga Barićeva* (Giga Barićová, 1930–1940) je první psychologicky relevantní studií ženy

²⁰⁷ Česky v překladu Anny Urbanové jako *Alkar* v roce 1964.

²⁰⁸ Česky tři vydání v překladu Věry Vrzalové, 1936, 1959 a 1981 (zároveň s románem *Na pokraji rozumu*).

²⁰⁹ Česky dvě vydání, u prvního překladu z roku 1964 v katalogu NK není uveden překladatel, druhé vydání v překladu Dušana Karpatského 1981 (zároveň s románem *Návrat Filipa Latinovicze*).

²¹⁰ Česky v překladu Jana Janouška ve vlastním nákladu v roce 1924 nebo 1925.

v chorvatské literatuře. Giga obhazuje právo na vlastní tělo před manželem Markem, na jehož návrat z války věrně čekala osm let. Místo milujícího manžela však přichází krutý cizinec, který ji zahrnuje výčitkami a žárlivými scénami a vyžaduje absolutní poslušnost. Když ji chce znásilnit, Giga odmítá být sexuálním objektem, brání se a zastřelí jej revolverem, zástupným symbolem jeho falické moci nad ní. Begović resémantizuje mýtus věrné Penelopé, který byl v chorvatské literatuře 19. století výjimečně populární, a vytváří hrdinku, která není ochotna přistoupit na kompromis v případě, že je ohrožena její důstojnost a integrita. Střet Gigy a Marka přitom není ani tak střetem dvou jedinců, jako mužského a ženského principu, moderní a patriarchální mentality. Finální akt není tragickým vyústěním či jednáním v afektu, ale potvrzením práva ženy bránit se, pokud je ohrožena její důstojnost. Giga bere osud do vlastních rukou a tím se radikálně odděluje od tradičně pasivního ženství.

3.1.2. Žena v kultuře

Můžeme tvrdit, že ženy jsou stále vyloučeny z kulturního působení, tedy platí teze Luce Irigarayové, že patriarchální kultura je imanentně maskulinní (Irigaray, 1985) a vytěsňuje ženy za své hranice²¹¹. Od konce 19. století sice ženy mají větší možnosti publikovat, objevují se i časopisy pro ženy²¹², avšak výraznější recepce se jejich texty dočkaly pouze v době svého vzniku mezi užším okruhem čtenářského publika. V případě, že jejich texty obsahovaly emancipační elementy, byly předmětem ostré kritiky, A. G. Matoš z pozice arbitra vkusu ve svých polemikách ostře útočí na tvorbu M. Jurićové Zagorky a označuje ji za snůšku prázdného tlachání.

Z dnešního pohledu v literatuře z první poloviny 20. století existují kvalitní texty psané ženami, např. u Marie Jurićové Zagorky, Jagody Truhelkové, Zofky Kvedrové a Zdenky Jušićové-Seunkové, avšak kvůli postoji většiny kritické obce v jejich době nedochází k jejich širšímu uznání. Platí názor, že ženské autorství je něco, co neodpovídá podstatě ženy²¹³, a tak je na jejich tvorbu pohlíženo buď s despektem (ženské autorství automaticky

²¹¹ Ženy nemohou veřejně realizovat společenské funkce. Chorvatské ženské hnutí, které se pokouší binarismus rozrušit, se začínalo rozvíjet ve 20. století, tedy se značným zpožděním oproti evropskému. Zatímco v českém prostředí vzniká pod „patronací“ vlasteneckých měšťanských intelektuálů přibližně od 30. let 19. století, ale fakticky posiluje až ve druhé polovině století, kdy se institucionalizuje, v chorvatském touto fází prochází na přelomu století a následně nastupuje až v 70. letech 20. století.

²¹² Zatímco list *Domaće ognjište* je zaměřen spíše na péči o domácnost, listy *Hrvatica* a *Ženski list* propagovaly ženskou emancipaci.

²¹³ Oslavovány kritikou jsou především ty texty, které odpovídají „přirozené“ společenské roli ženy jako pečovatelky, tj. tvorba pro děti, jak u Jagody Truhelkové, tak především u Ivany Brlićové-Mažuranićové, kterou

implikuje „lehčí čtení“ pro ženy v domácnosti), nebo jako na něco potenciálně nebezpečného, přičemž ani jedno se do kánonu chorvatské literatury nehodí. Proto se ve starších syntézách literatury o spisovatelkách z první poloviny dvacátého století neobjevuje příliš mnoho informací. Teprve s rozvolněním hranic mezi uměleckou a populární literaturou koncem 20. století se daří toto vnímání překonat a dochází k revaluaci starších textů.

Matoš nazývá géniem chorvatské matky (Dujic, 2013: 14) a Slobodan Prosperov Novak ji dokonce považuje za nejdůležitější spisovatelku v dějinách chorvatské literatury (2003: 303).

3.2. Žena pohledem misogynie

3.2.1. Biografie Miroslava Krleži (1893–1981)

Miroslav Krleža²¹⁴ byl dominantní postavou chorvatské literární scény od dvacátých let dvacátého století až do své smrti v letech osmdesátých. Zatímco v meziválečném období byl autorem, který bořil chorvatské mýty, po druhé světové válce byl exponentem socialistického režimu²¹⁵, proto se setkáváme v jeho hodnocení s výraznými rozpory (srov. Lasić 1989–1993 a Novak, 2003). Byl autorem téměř všech žánrů od prózy přes poezii, dramata, kritiky a eseje po polemické články. Zatímco jeho lyrika je relativně tematicky i stylisticky heterogenní v duchu avantgardní poetiky²¹⁶, jeho dramatika i próza prošly ve 30. letech 20. století zásadní proměnou. Opouští avantgardní pojetí literatury na rozhraní symbolismu a expresionismu²¹⁷ a přiklání se k psychologickému realismu, blízkému pojetí severské školy H. Ibsena a A. Strindberga. Konstantou v jeho díle je silný levicový postoj, který se projevuje kritikou vyšších společenských vrstev (aristokracie, církve a měšťáků), zdůrazňováním jejich provinciálnosti a morální zkaženosti, jež vedou k rozkladu společnosti. Typické jsou pro něj konflikty jednotlivce s celkem a gradace za pomoci teze a antiteze.

Krležovo dramatické dílo tvoří tři cykly²¹⁸. V první cyklu *Legend* tvořeném pěti jednoaktovkami se pokoušel vytvořit mytický obraz světa v duchu symbolismu, expresionismu a avantgardy, respektive zachytit kontrast génia a masy²¹⁹. Druhý cyklus tzv. „přechodových“ dramat představuje texty expresionistického typu s výraznými prvky

²¹⁴ Krleža své vzpomínky na dětství a mládí zpracoval v řadě memoárových reminiscencí: *Djetinjstvo u Agramu* (Dětství v Agramu, 1952), *Davni dani* (Dávne dny, 1956). Utekl ze studií elitní vojenské školy v Budapešti Ludovicea do Paříže, odtud odjíždí s ideou přidat se jako dobrovolník k srbské armádě. Je zachycen pro podezření ze špionáže a brutálně vyslýchán, což trvale rozbíjí jeho iluzi o Srbsku jako Piemontu, tedy státu, kolem kterého se sjednotí slovanské národy na Balkáně.

²¹⁵ Byl osobním přítelem Josipa Broze Tita, ředitelem Lexikografického ústavu, nesmělo se o něm psát kriticky.

²¹⁶ Zpočátku tvoří v duchu expresionismu a sociální angažovanosti, např. *Pjesme I a II* (Básně I a II, 1918), *Lirika* (Lyrika, 1919), později se vrací ke starší tradici kajkavské literatury ve sbírce *Balade Petrice Kerempuha* (Balady Petrici Kerempuha, 1936).

²¹⁷ Veřejně odmítnutí avantgardy deklaruje během přednášky v Osijeku v roce 1928.

²¹⁸ Je třeba upozornit, že problémem je „otevřenost“ Krležových textů, které často upravoval, dopisoval či přepisoval, měnil děj, vpisoval a škrtnal postavy (například u hry Kryštof Kolumbus vepsal a později škrtnl věnování Leninovi). Navíc se u některých literárních vědců (srov. Lasić, 1989 a Šicel, 2005) liší zařazení některých hybridních textů na rozhraní lyrické prózy a dialogu, konkrétně *Hrvatska Rapsodia* (Chorvatská rapsodie, 1918) a kratšího textu/dialogu *U predvečerje* (V předvečer, 1919), původně publikovaném v rámci sbírky Chorvatský bůh Mars (více viz Lasić, 1989).

²¹⁹ Původním záměrem bylo vydat sedm dramat, dokončil jich pouze pět: *Legenda* (Legenda, 1914), *Cristoval Colon*, později přejmenovaná na *Kristofor Kolombo* (Kryštof Kolumbus, 1917), *Kraljevo* (Kraljevo, 1918), *Michelangelo Buonarrotti* (Michelangelo Buonarrotti, 1919) a *Adam i Eva* (Adam a Eva, 1922); o Goyovi a Immanuelu Kantovi napsal později eseje.

psychologického realismu.²²⁰ Nejznámější je tzv. Glembayovský cyklus²²¹ skládající se z dramát *U agoniji* (V agonii, 1928), *Gospoda Glembajevi* (Páni Glembayové, 1929) a *Leda* (Léda, 1930). Jde o komorní dramata s psychologickou prokresleností jednotlivých postav.

V roce 1922 vychází první verze jeho expresionistických novel z první světové války *Hrvatski bog Mars* (Chorvatský bůh Mars, 1922; 1933. resp. 1946)²²², ve kterých zpracoval své zkušenosti z bojiště i vojenských lazaretů²²³. Klíčovým prozaickým dílem je román o hledání vlastní identity *Povratak Filipa Latinovicza* (Návrat Filipa Latinovicze, 1932). V postavě malíře Filipa, jenž okolí vnímá prostřednictvím impresí a cítí se izolován od vnějšího světa, je přítomna rozpolcenost jedince mezi světem idejí a reality, posílená o groteskní umělecké vnímání okolí. Román předznamenává dilema existencialismu, ale zároveň je pevně ukotven v evropské románové tradici, jmenovitě proustovském pojetí „ztraceného“ času a musilovské ironii a sarkasmu. Následují groteskně-realistické romány *Na rubu pameti* (Na pokraji rozumu, 1938) a třídílný *Banket u Blitvi* (Banket v Blitvánii, 1938, 1939 a 1964) o střetu jednotlivce se zkostratělou společností, které fungují jako společenský pamflet, ale zároveň alegorický obraz zmaru. Text s obdobně alegorickými konotacemi představuje i jeho finální dílo, pětisvazková románová freska *Zastave* (Prapory, 1962 až 1976), ona „*summa krležiana*“ (Nemec, 1998, 251), ve které se na 1800 stránkách pokouší o syntézu dosavadních narativních postupů a přístupů, odraz jazykové a žánrové bohatosti své tvorby.

Jak již bylo řečeno, Miroslava Krležu nelze vnímat výhradně prostřednictvím jeho literárního díla, ale je třeba přihlédnout k jeho publicistické činnosti. Podílel se na vydávání časopisů²²⁴, díky tomu je jeho dílo obohaceno o rovinu polemickou²²⁵, nicméně problémem je jeho vztah ke konkurentům na literárním poli, ona „úzkost z vlivu“ (Bloom, 2000), objevení nepůvodních prvků v jeho tvorbě, které vedlo k dehonestování některých současníků²²⁶.

²²⁰ Nejznámějšími texty jsou *Vučjak* (Vučjak, 1923) a *U logoru* (V táboře, 1934), vzniklé přepracováním staršího dramatu *Galicija* (Halič, 1922).

²²¹ Ke kterému patří i řada kratších novel a fragmentů, souborně vydaných v roce 1960.

²²² První redakce je z roku 1922, druhá přepracovaná z roku 1933, poslední doplněná v roce 1946.

²²³ Byl mobilizován začátkem války, zapojil se do bojů v Haliči (jako vojenský překladatel), ale po onemocnění tuberkulózou byl přesunut do vojenského lazaretu a později na léčení; právě dojmy z nejruznějších lazaretů patří v jeho novelách k těm emocionálně nejvypjatějším.

²²⁴ Spolu s Augustem Cesarcem časopis *Plamen* (Plamen), *Književna republika* (Literární republika, 1923–1927), spolu s Milanem Bogdanovićem *Danas* (Dnes, 1934), *Pečat* (Pečeť, 1939) a *Forum* (Fórum, od 1961)

²²⁵ Nesnesl jakoukoliv kritiku svého díla, byl kvůli tomu ve sporu prakticky s každou osobností chorvatského kulturního vývoje. Od čtyřicátých let dvacátého století do roku 1948 byl dokonce ve sporu s levicově orientovanými spisovateli ohledně ideové koncepce literatury, resp. byl proti přijetí socialistického realismu stalinského typu.

²²⁶ Po získání klíčové úlohy ve svazu spisovatelů de facto některé básníky „maže“ z korpusu chorvatské literatury, např. *Iva Vojnoviče*, *Augusta Cesarce*, *A. B. Šimiće*, *Milana Begoviće*, *Tina Ujeviće* atd. Nesnesl se ani

Krležovo literární dílo bylo pravidelně překládáno do češtiny již od třicátých let dvacátého století, v rozmezí let 1965 až 2000 vyšly (v nakladatelství Odeon a později Ivo Železný) devítisvazkové sebrané spisy v redakční péči Dušana Karpatského.²²⁷

3.2.2. Žena u Krleži

Můžeme konstatovat, že obraz ženy u Miroslava Krleži odpovídá misogynnímu pojetí ženského subjektu u Otto Weininger²²⁸, jeho přesvědčení o metafyzickém předurčení ženy jako sexuální bytosti. Žena je jen sexuální bytost, tělo a biologická podstata, nad níž má muž intelektuální a duchovní nadvládu (Weininger, 2008). Vztah muže a ženy je určen biologicky, je to neměnná kategorie, která spočívá na pohlavní antitezi. Zatímco muž je v Krležových textech geniální, trvalý nositel kultury²²⁹ se sklonem k ironii a se schopností diskutovat, žena je většinou animální, hysterická, ostentativně vyjadřuje svůj nezájem o cokoliv jiného než o svůj společenský status. Identita ženských postav se u Krleži, budeme-li generalizovat, může realizovat jen dvojím způsobem: v tradiční typologii matky nebo běhny.²³⁰

Krleža inklinuje ke stereotypnímu zobrazení ženy buď jako exaltované samičky (taková je Kolombína z *Maškarády* i Eva z *Adama a Evy*), nebo kultivované femme fatale (jako baronka Charlotta Glembay-Castelli z *Pánů Glembayových*, Bobočka z *Návratu Filipa Latinovicze*, Eva z *Vučjaku* a Ana Borongajová z *Praporů*). Extrémním případem je perverzní Marie Annunziata z povídky *Zeměbranec Jambrek*, která podléhá morbidní posedlosti pahýly Jambrekových amputovaných nohou a v erotické extázi se opájí zakrvácenými obvazy. Pozitivní obraz ženy není příliš častý, jednou z mála postav je Laura Lembachová z dramatu *V agónii* a částečně sestra Angelika z *Pánů Glembayových*, která ovšem představuje spíše tranzitní „nomádský“ typ ženské identity, protože ji vnímáme v rovině minulosti a přítomnosti.

s *Ivem Andrićem*, se kterým se v mládí přátelil, po jeho zisku Nobelovy ceny jej označoval za pětiřadého spisovatele (srov. Mandić, 2007 a Lasić 1989–1993).

²²⁷ Navzdory tomu, že se jedná o ucelený průřez jeho tvorbou, je to jen malý segment jeho díla, jen korpus bez detailních lexikálních poznámek, které zpracoval při své encyklopedické činnosti, tzv. „*marginalia lexicographica*“ (čítá kolem 50 až 80 svazků).

²²⁸ V knize *Geschlecht und Charakter* (Pohlaví a charakter, 1903) definuje muže jako aktivního, produktivního, vědomého a logického, zatímco žena je pasivní, povrchní, nevědomá a alogická, a tedy nemůže produkovat kulturu.

²²⁹ Často uměleckých sklonů, například Leone i Filip Latinovicz jsou dobrého vzdělání, nadprůměrné inteligence apod.

²³⁰ Weininger považuje každou ženu, která není matka, za prostitutku (Weininger, 2008).

Angelika představuje statický symbol ženství. Je jeptiška, takže reprezentuje nedotknutelnost a není možné ji spojovat s erotickou symbolikou, Leone ji vnímá jako Holbeinův portrét hlavy, krásný a vznešený obraz. Zároveň její konfrontace s vlastním starším portrétem představuje v textu moment další interpretace. Angelika v přítomnosti je symbolem dokonalosti, oproti tomu obraz z minulosti ji „staví na zem“; po smrti manžela procestovala svět, její podstata je tedy stejná jako u Charlotty, dokonce je portrétována v podobném typu toalety jako ona. Zatímco Angelika je, navzdory prefiguraci přizemnosti, Kristovou nevěstou, představitelkou kontemplativní ženské čistoty, Charlotta představuje démonické ženství. Je krásná, Leone ji také vnímá jako obraz, tentokrát dámy z epochy trecenta, krásné, ale příliš světské, tak přezdobené, že ji Leone přirovnává k papouškovi. Je přitom paradox, že zatímco Angelika k Leonemu nic necítí, Charlotta jej platonicky miluje. Dá se říci, že dvě hlavní ženské postavy z románu *Páni Glembayové* představují tradiční typ zobrazení ženy, jaký známe z 19. století, byť je posílena rovina tělesnosti.

Žena je představitelkou pohlaví a muž charakteru. Je to zjevné i z jeho ironického přístupu ke vztahu mezi mužem a ženou: například v „komedii“ *Léda* milenec aristokratky Melity, „intimus“ Urban, funguje jako sarkastický pozorovatel emocionálních záchvatů Melity, a zatímco on sleduje vše pragmaticky, ona je na pokraji nervového zhroucení a propadá sebelítosti. Krleža principiálně odmítá ono idealizované „věčné ženství“: „... věčný střed erotických [...] a životních zájmů lidského rodu (Hećimović, 1986: 184; přel. D. V.)²³¹, proto jsou ženské postavy z biologické podstaty zlé, představují jedovatého hada, jak říká Eva v dramatu *Adam a Eva*: „... mám jed pro celou ženskou rasu“ (Krleža, 2002: 205; přel. D. V.)²³². Jsou symbolem destrukce, ničí hrdinovu integritu, jejich identita je fluidní, pohybuje se mezi objektem a subjektem. Je pravda, že muž je v textech je nositelem kultury, ale pod vlivem ženy tuto kulturu ztrácí a stává se také animálním jedincem, jeho vztah s okolním světem se rozkládá. Většina Krležových ženských postav je krajně stereotypních, představují psychopatologický typ, co má potřebu si muže přivlastnit, totálně jej ovládnout. Svědčí o tom agresivita Marijany z *Vučjaka*, která Horvatovi poté, co jí vyčte nevěry, dělá scénu, při které mu vyčítá, že jej ona ze svých prostředků oblékala a krmila a že bez ní neznamena nic. V pozdějších Krležových dílech jsou ženy komplexnější; jejich animální podstata stále převažuje, ale možnosti interpretace jejich postav nejsou tak jednoznačné.

Touhu ženy vládnout nad mužem představuje i Charlotta Glembayová, která sice na vnější svět působí svou „kočičí“ ladností a naplněním ideálu salonní dámy, avšak ve

²³¹ Příloha 1.

²³² Příloha 2.

skutečnosti je její podstata živelná. Navzdory tomu, že je matkou, její mateřská role spočívá v předvádění syna, kterého přitom vnímá jako břemeno. Její záměr je budovat si obraz nedotknutelné krásy, hraje objekt touhy všech mužů, jak zjišťujeme později, je milenkou všech mužů a své tělo využívá k jejich ovládnutí. Svým způsobem pouze využívá mužskou představu o ženském těle jako zboží, které je možné konzumovat; ona umí muže využívat, v symbolické rovině je nutí za poskytnutou službu zaplatit. Její agresivita se projevuje pouze ve chvíli, kdy zjišťuje, že je ohrožena její ekonomická nezávislost a Leone projevuje zájem o Angeliku. Odhazuje „masku“ femme fatale a útočí slovně na Leoneho; ten se pokusí tuto sílu rozbít a vraždí ji nůžkami v gestu, které lze chápat jako pokus o rozstříhání Charlottiny identity.

Odlišný pohled na ženu nacházíme v Krležově dramatu *Vagónii*, kde je de facto převráceno tradiční dělení postav: zatímco Laura je nositelkou pozitivních hodnot (intelligence, pracovitost, rozhodnost), touží po lepším životě a trvale na něm pracuje, muži jsou hráči (baron Lembach) či patologičtí lháři (milénec Križovec). Tragédie Laury spočívá v jejím nešťastném manželství, které jí znemožňuje svobodně žít. Musí živit manžela, který ji okrádá o peníze a nemůže se s ním rozvést; navíc je křehká a senzitivní, takže prožívá psychologické dilema ženy, která nežije život podle svých představ, ale z morálních důvodů se není schopna odpoutat. Poté, co se Lembach omylem zastřelí, zjišťuje, že i její milénec je stejný jako její manžel, a její touha po samostatnosti vede k sebevraždě. Svým způsobem její chování naplňuje starší model „krásné oběti“, ale zároveň její finální akt představuje znatelný posun, resp. pokus převzít moc nad vlastním osudem.

Navzdory silným démonickým postavám tyto ženy principiálně slouží jako generická kategorie vyjadřující autorovo přesvědčení o ženě. Krleža je, především v počátcích své tvorby, přesvědčením misogyn: *„Ženy jsou jedovaté klubko zcela kalné rybí sebelásky, když milují, přivlastňují si muže pod svou absolutní vládu, muž je jejich soukromý muž, patří výhradně a pouze jim. A když jsou matky, jsou kruté jak feny k cizímu štěněti, ale jejich vlastní parchant je kvintesencí vesmíru a ostatní ženy, které nemají ty rybí vlastnosti, vnímají tyhle samičky jako běhny. Jako samičky kudlanky nábožné, nepřemýšlí o ničem jiném, než jak spolknout svého samečka a vše kolem, co není plodem jejich lůna.“* (Krleža in Malinar, 1975: 498; přel. D. V.)²³³, proto analyzujeme-li jeho ženské postavy, můžeme konstatovat, že už nejde o transmisi patriarchální kultury, ale o přesvědčení o inferiornosti ženy, jako lidské bytosti.

²³³ Příloha 3.

3.2.3. Rozbor románu *Návrat Filipa Latinovicze*

Problém identity je opakujícím se motivem textů Miroslava Krleži a román *Návrat Filipa Latinovicze*²³⁴ sice typologicky představuje Künstlerroman, román o vývoji umělce, s jakým se setkáváme u J. Joyce či H. Manna, je to ale meditativní rovina románu, esejistické digrese o dějinách malířství a dialektický vztah s okolím, která jej odlišuje. Hlavní hrdina, malíř Filip, se vrací domů po uměleckém vyhoření; okolní svět vnímá šedě, ve městech, kde v uplynulých třidvaceti letech žil, ztratil cit pro barvy. Potýká s dezintegrací osobnosti a ztrátou inspirace, není schopen tvořit, naplnit svou podstatu, v symbolické rovině se tak potýká s malířskou impotencí. Protože je ohrožena jeho soudržnost, pokouší se obnovit svou élan vital a nalézt novou inspiraci. Trápí jej nejen otázka vlastní umělecké identity, ale především problém paternity (netuší, kdo je jeho otcem), který mu, jak doufá, pomůže rekonstruovat sebe sama.

Krleža představuje Filipa jako senzitivního, psychicky narušeného jedince, obklopeného ještě většími ztroskotanci, kteří jsou většinou, v duchu marxistického pojetí společnosti, členy aristokratických kruhů. Jeho dialogy se Sergejem Kirilovičem Kyrialem představují typ intelektuálního souboje, ve kterém se Filip přestává s vlastním alter egem, mefistofelovskou figurou představující antitezi k jeho hodnotám. Filip vnímá okolní svět ve fragmentech, po návratu se cítí být cizincem ve světě i doma, ubíjí jej zoufalá nuda. Ocítá se na periferii a žije „... *mezi kobyly a kočkami, mezi vesnickými povídačkami*“²³⁵. Filip je hlavní fokalizátor, subjekt, jehož prostřednictvím jsou čtenáři předkládány dojmy, vše vnímáme optikou umělce fauvisty, vjemy okolí jsou jakoby rozložené na části, expresivní a výrazně barevné. Sledujeme jeho retrospektivy z dětství a vjemy, které nám jako malíř předkládá – i proto je estetika tak vyhraněná a obrazná.

Nejzřetelnější je to z emocionálního odstupu, s jakým popisuje ženská těla, na která nazírá zvnějšku: „*nad nahatým stehnem nějakého děvčete zvracejícího v příkopě odporne čpěl kalný eros*.“²³⁶ Neexistuje kategorie krásy, která by značila emocionální angažovanost, naopak tělo je zobrazeno neesteticky: „*Ve vlhkém nakyslém pachu, jako oslepen po plném slunečním letním jasu, tápaje v úplné tmě, viděl Filip při slabém osvětlení do otevřených dveří [...] osvětlena úzkým pruhem světla [...] ležela žena s obnaženým břichem, ohromným, úplně*

²³⁴ Vydání románu bylo ohlášeno povídkou *Bobočka* (Bobočka, 1930) v časopise *Hrvatska revija* (Chorvatská revue), č. 2, Krleža román dokončil během cesty po Československu a Polsku.

²³⁵ Krleža, M., *Návrat Filipa Latinovicze* / Na pokraji rozumu, Praha, 1981, s. 58, překlad Věra Vrzalová.

²³⁶ Ibid, s. 135.

*bilým, jako čerstvý chléb ležící na pekařské lopatě. Jen to, že to břicho je ohromné, nafouklé, měkké a mazlavé jako vykynuté těsto, pod prsy má pupek jako syrový chléb na pekařské lopatě, to byl jediný obraz, který mu zůstal v mysli zcela živě a nesmazatelně.*²³⁷ Je to fascinace něčím zakázaným a zároveň morbidně groteskním, spjatým se šerem, odporným nakyslým pachem, poskvřňujícím jeho duši. Ženské tělo je představeno ve své fyziologické podstatě, která funguje jako zástupný symbol biologické funkce: *„To břicho by se mělo přelít na plátno ve zcela měkkém, rozbředlém stavu, jako přezrálý camembert [...] to břicho by muselo být unavené, ohromné břicho staré, zmučené rodičky, vážné, smutné, vyčerpané ženy, která přestala být kaptolskou „fajlí“ a teď je symbolem, formulí stavu, ve kterém žije žena současnosti*²³⁸.

Ženy jsou v první řadě těla spjatá s akty kopulace; svědčí o tom jak jeho první erotické vzrušení z tučného těla Karolíny: *„Filip ucítil jednoho dne v jamce svého klína tlustá, měkká stehna [...] na svém klíně tlustou, mokrou, zpocenou, rozpálenou Karolininu zadnici.*²³⁹, tak voyeurské pozorování souložící Bobočky: *„černé klubko a bílá skvrna nahého ženského těla: nohy stehna [...] někdo v černých šatech a nahá žena spleteni v tělesném klubku [...] žena v chlípném objetí s Dáblem.*²⁴⁰ Jak uvádí Dubravka Oraić-Tolićová: *„ženy jsou pro Filipa Freudův „temný kontinent (2005: 112; přel. D. V.)*²⁴¹ Navzdory tomu, že deklaruje své umělecké pojetí ženy: *„... díval se na ženu toulouse-lautrecovským způsobem (a přitom neměl ani ponětí o Toulouse-Lautrecovi).*²⁴², Filipova patologická fascinace fyzickou deformací a biologickou úlohou odpovídá spíše Weiningerově misogynii.

V románu je muž ostentativním nositelem kultury, je to umělec, jehož očima vidíme okolní svět. Oproti tomu ženy jsou od počátku zobrazované prostřednictvím své tělesnosti, která není příliš atraktivní, naopak dostává rysy grotesknosti. Zatímco muž je představen paletou barev a impresionistických vjemů, žena prostřednictvím vyvaleného břicha a kypré zadnice. Jak uvádí Oraić-Tolićová, pro Filipa jsou všechny ženy: *„... kurvvy, od matky po milenku Bobočku.*“ (2005: 112; přel. D. V.)²⁴³

Matka Kazimiera, zvaná Regina, je žena pochybné minulosti, trafikantka, s jejímž emocionálním chladem jsou spjata Filipova první traumata z dětství: *„... ta žena, kvůli které proplakal celé noci, po které zdědil svou nezdravou krev [...] jako by po celé dětství necítil*

²³⁷ Krleža, M., *Návrat Filipa Latinovcze* / Na pokraji rozumu, Praha, 1981, s. 43–44, překlad Věra Vrzalová.

²³⁸ Ibid, s. 44.

²³⁹ Ibid, s. 10.

²⁴⁰ Ibid, s. 164.

²⁴¹ Příloha 1

²⁴² Krleža, M., *Návrat Filipa Latinovcze* / Na pokraji rozumu, Praha, 1981, s. 51, překlad Věra Vrzalová.

²⁴³ Příloha 2.

všechny zvědavé a nepokojné oči onoho smradlavého hnízda, jak lezou po něm jako housenky, a všechno kvůli téhle fland'ácké kreatuře!“²⁴⁴. Filipovy nynější komplexy vyplývají z jeho vztahu s matkou, jež představuje „cizí“ objekt, který se před ním proměňuje. V retrospektivách je to vosková žena v černém, lakotná a chladná, v přítomnosti je to klaun zahalený v oblacích bílého pudru, nasazující den za dnem infantilní škrabošku. Groteskní je její potřeba vlastnit svět kolem sebe; neustálá nákupní horečka a snaha zachovat si chátrající tělo je odpudivá, ale zároveň fascinující: „její tělo bylo měkké jak houba, ale v jejích žilách ještě stále proudila nepochopitelně žízňivá krev“²⁴⁵. V očích Filipa představuje marnotratnou stařenu, která hnilobu ducha maskuje oblaky kolínské a kostýmy ze surového hedvábí, jejíž pravá tvář odráží odpudivost její povahy a ve svém portrétu chce vše zachytit: „aby namaloval tuto papouščí stvůru s jejími vycpávkami a mandarínskou parukou, s jejími bujnými, umně spletenými copy, s jejími lesklými stříbrnými vlásničkami, tu požívačnou, lakotnou tvář s vystouplou horní čelistí, tu chlípnou masku, která ho zrodila [...] namalovat zpanštelou bordelovou madam, která před ním sedí s roztaženými nohama, s prsty plnými prstenů, se zlatým lorňonem a zlatým chrupem.“²⁴⁶.

Filip není vypravěčem po celou dobu, především od chvíle, kdy se objevuje Ksenija Radajová alias Bobočka, dochází ke střídání interní a externí fokalizace. Bobočka je představitelka volné, kočičí morálky, nymfomanka a patologická lhářka. Zároveň je k ní jakoby shovívavější navzdory tomu, že představuje onu démonickou erotičnost, která ničí muže, co se k ní přiblíží. Vypravěč ji nehodnotí z postoje morálního arbitra jako Reginu nebo manželku Baločenského Vandu, fascinuje ho nespoutaná síla ženské erotiky. Bobočka je enigma, žena velkých kontrastů, tělesných vášní a chladné otažitosti: „Měla podlouhlou, ušlechtilou hlavu ruského chrta, tělo neobyčejně útlé, křehké. Ta plavovlasá žena s hlubokými, zářivými očima pohybovala inteligentně a nervózně svými úzkými, jemně krojenými rty: z bledé, chorobné červeně její vlhké sliznice linuly se těžké a jedovaté lži jako nejčistší lyrika. Boboččino tělo, nádoba plná hlubokých a kalných vášní, bylo čisté tělo dívky, která stojí na prahu svého prvního jara. Kvetla jako neduživý květ a začínala hnit a její vůně tlejícího, mokrého sena, její cigarety napuštěné opiem, její zastřený alt obalený hustým kouřem, to vše se vznášelo [...] jako nejtajemnější kadidlo.“²⁴⁷.

²⁴⁴ Krleža, M., *Návrat Filipa Latinovcze* / Na pokraji rozumu, Praha, 1981, s. 197, překlad Věra Vrzalová.

²⁴⁵ Ibid, s. 64

²⁴⁶ Ibid, s. 67.

²⁴⁷ Ibid, s. 107.

Bobočka je tak inteligentní, že nemluví hlouposti, ale nemá intelekt, její zlomená slabost ve Filipovi zpočátku budí sympatie, protože je za zenitem. Filipa, který vnímá ženy okem malíře, vnějšího pozorovatele, fascinuje rozklad osudové krásy, ale zatímco u ostatních si udržuje polohu nezúčastněného pozorovatele, u Bobočky si odstup udržet neumí. Zcela jí propadá, což paradoxně obnovuje jeho tvůrčí potenci a v manické extázi tvoří dílo za dílem. Filipa fascinuje její silný erotismus, ale jejich vztah je patologický: „*všechno potom skončilo v mokré hlině. Přivinuvši se k němu do klína, teplá jako psík, ovíjela Boba jeho vlasy kolem ukazováčku a řekla mu neobyčejně důvěrně, že jsou muži hloupí a nechápou, že pro ženu je největší rozkoš, když ji bijí.*“²⁴⁸ a jako u ostatních mužů, kteří jí podlehnou, se Filipova osobnost rozkládá.

Bobočka se sice ovíví kolem muže jako had a vysává jej jako upír, ale její destruktivní potenciál má kořeny v předčasné vyspělosti. Ve třinácti Bobočku, tehdy dítě-ženu, svedl vlastní strýc. V jejím případě sex slouží jako substitute emocionálního kontaktu, který není schopná navázat. Zatímco Regina má potřebu vlastnit vše kolem sebe, Bobočka má potřebu ovládat své okolí, proto její vztahy s muži de facto znamenají souboj o symbolickou moc a po svém vítězství už ztrácí o muže zájem, ačkoliv je chce stále vlastnit. Je to případ jejího vztahu s Filipem, Baločanským, Krongoldem i řadou dalších. Takže spíše než o projev nymfomanie, jak tvrdí Stanko Lasić (1989–1993), se v jejím případě jedná o snahu vyplnit vnitřní prázdnotu.

Jedinou ženskou postavou v textu, která není zobrazena prostřednictvím své sexuality, je manželka Baločanského Vanda. Její puritanismus v otázkách tělesnosti, lpění na vnějším zdání biedermeierovské idyly, zdůrazňování rodinné morálky z ní činí jednu z nejrigidnějších postav v textu, která je kromě vnější fasády úplně prázdná. Představuje ten typ ženy, kterým Bobočka odmítá být, měšťáckou paničku, která je ochotna se smířit s manželovými poklesky, pokud nebude narušena vnější iluze počestnosti, je ochotna se obětovat: „*ona je matka, ona žije pro své děti, pro ideál vznešené čistoty své vlastní rodiny a v důsledku toho i pro něho. Ona je mučednice.*“²⁴⁹ Vandin svět je definován jejím společenským postavením; ve chvíli, kdy se iluze počestnosti zhroutí, demonstrativně páchá sebevraždu skokem z okna.

Oproti tomu v postavě Bobočky je přítomen fatalismus, její erotický potenciál ji, stejně jako baronku Charlottu z *Pánů Glembayových*, nakonec zahubí. Její dlouholetý

²⁴⁸ Krleža, M., *Návrat Filipa Latinovcze* / Na pokraji rozumu, Praha, 1981, s. 179–180, překlad Věra Vrzalová.

²⁴⁹ Ibid, s. 115.

mileneč Baločanský, který se jí zcela poddal²⁵⁰, neunesl možnost, že by jej opustila, a v záchvatu vzteku ji vraždí způsobem, který byl dlouho v textu anticipován: „*Balloczanszky prožil poslední dobu v pitkách [...] a to slizké, nabubřelé, hnijící zvíře v něm ucítilo potřebu [...] žít, zapomenout, prohryznout něčí chřtán*“²⁵¹. Ve velmi expresivním závěru skutečně Boboče prokousne hrdlo. Konec románu je tak okamžikem zlomu nejen Filipovým odhalením, kdo je jeho otcem, ale především kvůli smrti Bobočky, již vidíme jakoby okem kamery, finálním pohledem na zakrvácené tělo: detail jejího otevřeného oka a všerhající obraz prokousnutého hrdla.

V kontextu Krležova díla představuje rozsahem nevelký román *Návrat Filipa Latinovicze*²⁵² komplexní pohled na jeho bohatý poetický rejstřík, ale velmi simplifikovaný, až nenávidný pohled na ženu. Ta je objektem, na který pohlíží bez jakýchkoliv emocí, resp. jediné emoce, jež vyvolává, jsou spjaté s lítostí nebo s patologickou fascinací. Můžeme konstatovat, že ženy v Krležově románu jsou groteskní těla, emocionální zrůdy a morální parazité. Tento extrémní obraz se v chorvatské literatuře sice nebude opakovat, ale vnímání ženy skrze její biologickou podstatu ano, především v textech, které pracují s mytologickými přesahy.

²⁵⁰ U již zmiňované scény soulože Bobočky s neznámým, kterou sledoval Filip, byl přítomen i Baločanský, seděl u stolu zády k posteli a četl si noviny.

²⁵¹ Krleža, M., *Návrat Filipa Latinovicze* / Na pokraji rozumu, Praha, 1981, s. 123, překlad Věra Vrzalová.

²⁵² Váže se na glembayovský cyklus, konkrétně s Lédou její vážou postavy Križovce, Urbana, Klanfara i Bobočky (více viz Lasić 1989–1993).

4. Žena jako společenská funkce, androgyn a partyzánska

Obraz ženy v literatuře po ukončení druhé světové války odpovídá společenskému požadavku definovanému komunistickou ideologií a slouží jako nástroj reprezentace ideologické a politické moci. Je prosazována nová emancipační koncepce žen, pod jejímž vlivem dochází ke změně estetického pojetí ženy v uměleckých textech. Socialistický model emancipace staví na třídním boji²⁵³, který povede k osvobození jednotlivce a jeho přerodu v kolektiv, kde jedinou charakteristikou člověka bude jeho společenská funkce. V duchu této ideologie byl obraz ženy v literatuře i vizuální kultuře maskulinizován; především v profesní rovině je žena zobrazena jako bojovník proti fašismu, uvědomělý pracovník, traktoristka apod., je zdůrazněna její funkce v kolektivu. Tradiční patriarchální pojetí ženy jako matky a pečovatelky přetrvávalo v rovině osobní (viz Sklevický, 1996 a Jambrešić-Kirin, 2008).

Jak už bylo naznačeno, obraz v literatuře reflektuje ideologickou koncepci²⁵⁴, kdy prvořadým úkolem literatury je glorifikovat socialistickou skutečnost a umělec by měl tvořit s ohledem na výběr a zobecnění životních faktů, které odpovídají marxistickému konceptu umělecké metody, tedy v duchu socialistického realismu (více viz Timofejev, 1953: 334). Koncepce stranické literatury zcela odmítá dekadenci, mysticismus a idealismus, což znamená, že v padesátých letech dvacátého století se nesetkáváme s obrazy ženské intimity a „jinakosti“ (démonického žensství nebo osudových krás), ale binární opozice spočívá v opozici kolektivního „my“²⁵⁵ proti cizímu „oni“ (srov. Nemec, 2003 a Dukić, 2005).

V chorvatské literatuře se objevují dva základní typy ženské postavy, a to androgyn a partyzánska, přičemž oba typy představují tranzitní typy postavy na cestě od ženy utlačované buržoazní, resp. patriarchální společností k ženě, kterou socialistická společnost vysvobodila, když jí umožnila pracovat bok po boku s muži a tím ji zaručila rovnoprávnost.

Typ androgyna představuje ideu ženy, jejíž rovnoprávnost se projevuje jejím odpoutáním od jednoznačného pohlavního dělení na základě biologické příslušnosti. Tento typ odporuje konvenčnímu zobrazení ženy, kdy nejsou zdůrazňovány ženské atributy (ňadra,

²⁵³ Cílem je osvobození dělnické třídy od kapitalistického vykořisťování, a protože ženy jsou stejně jako muži součástí dělnické třídy, odstraněním buržoazního vykořisťování, příčiny patriarchátu, dojde k jejich zrovnoprávnění s muži.

²⁵⁴ Čerpá se především ze sovětské estetické doktríny A. A. Ždanova a teorie odrazu T. Pavlova, kdy literatura má být odrazem „skutečné“ reality, nesmí být úniková, tj. zpátečnická a reakční, ale pokroková a revoluční. Základním modelem je realismus, resp. historický optimismus a úkolem je co nejvíce zpřístupnit literaturu čtenáři.

²⁵⁵ Stáčí se mužské a ženské, existuje pouze feminizovaný kolektiv, který se identifikuje s „vůdcem“, symbolem zralé mužnosti (Čale Feldman, 2005: 189).

boky, vlasy) a mateřská role, ale její zevnějšek je popsán na základě funkčnosti (svalstvo, výška, síla)²⁵⁶ a slouží ke zdůraznění společenské role spočívající v budování socialismu. V chorvatské literatuře androgynní tělo není příliš časté, zobrazení soudružek a partyzánek obvykle odpovídá starším estetickým kritériím, jednou z mála výjimek je román Vjekoslava Kaleba *Divota prašine* (Nádhera prachu, 1954)²⁵⁷, kde ženský kolektiv představuje androgynní masu těl, jež ve slunečním svitu na svých ramenou nesou hlavní hrdiny románu, partyzány Nahého a Chlapce.

Nejčastějším typem maskulinizovaného pojetí je partyzána²⁵⁸, která představuje nový typ ženy v jugoslávské společnosti. Je to hrdinka obětující se pro dobro národa, která typologicky představuje rovnoprávnou ženu, jejíž obraz nespočívá v tradiční, ale profesní roli. Navzdory této roli v ideologické a politické rovině, ve většině chorvatských partyzánských románů tento obraz zůstává spíše tradiční. V románu *Sinovi slobode*²⁵⁹ (Synové svobody, 1948) Josipa Barkoviće skupina partyzánů kolektivně bojuje proti německým okupantům, ale zobrazení partyzánek v tomto textu vychází z tradičního dělení rolí ve společnosti a ideologie oddělených sfér. Ženy jsou sice pomocnice v boji, ale fungují v rámci starších rodových konstrukcí a jejich úloha je spjatá s domestikací prostoru: „*Tak, dokud tu máme soudruha Vlada, mohly bychom my starší vycvičit tuhle mládež! A mládežnice ať dělají co doted' [...] kdo by oral, kdo by tesal materiál pro stavbu srubu. kdo by vojsku pral a vařil?*“ (Barković, 1948: 17; přel. D. V.)²⁶⁰. Podstata ženy reprezentuje opak válečné hrubosti a je třeba ženy od boje uchránit, dokonce mužští kolegové raději přidělují zbraně dětem (chlapcům) než jim. Ženy mají „mateřskou roli“, tj. starají se o slabé a raněné, zajišťují chod tábora, hlídají, zřídkakdy se účastní bojů. V textu se mnohokrát opakuje, že je lépe nechat je dělat „jejich“ práci a starat se o „náš“, tj. mužský boj.

Máša Kolanovićová tvrdí, že vzhledem k fungování vztahů uvnitř skupiny můžeme román žánrově určit jako „mužskou romanci“, protože v něm funguje mužská solidarita a rivalita, jak ji známe z cowboyských románů a špionážních thrillerů (2011: 200–213), což

²⁵⁶ Charakteristika androgyna připomíná mytizovanou postavou Amazonky (více viz Kokalevská: 2007: 87–101).

²⁵⁷ Román vyšel česky v roce 1958 v překladu M. Blažkové a M. Kirschnerové.

²⁵⁸ V rámci partyzánského hnutí působila od roku 1942 nejvlivnější feministická politická organizace *Antifašistička fronta žena* (Ženská antifašistická fronta).

²⁵⁹ Je to první román napsaný v duchu socialistického realismu a jak upozorňuje Krešimir Nemec, estetická hodnota toho textu je zcela zanedbatelná a dominantní úlohu má ideologická náplň přizpůsobená vkusu široké čtenářské obce (2003, 10–11).

²⁶⁰ Příloha 1.

potvrzuje i pojetí tělesnosti v románu. Ženská těla jsou sice přísně asexualizovaná²⁶¹, je zdůrazňována jejich fyzická síla a funkčnost, ale ženy si, na rozdíl od mužů, udržují pěstěný, něžný a ženský vzhled. V závěru románu, který se odehrává po koci války, je dokonce naznačen návrat ženy do její tradiční role: „... říkám, vy děvčata jste ve válce byly pilné všechny, protože to jinak nešlo, a teď jste pilné proto, abyste se vytáhly, jaké jste hospodyňky.“ (Barković, 1948: 249; přel. D. V.)²⁶². Můžeme konstatovat, že v Barkovićově románu je zachycen rozpor mezi soudružskou a mateřskou rolí ženy, který dokazuje, že navzdory ideologické koncepci „nové“ role ženy je starší, patriarchální zobrazení ženy stále dominantní.

²⁶¹ Je třeba upozornit na absenci jakýchkoliv erotických motivů v textu, naopak ideologie vždy dominuje i u milostného citu partyzánů Bosy a zraněného Vlodojeho: „Drželi se za ruce jako děti a cítili, že jejich láska ani trošičku nenarušuje jejich komunistickou činnost a to je naplňovalo čistým, všeobjímajícím štěstím, bez jediného stínu a poskvrnky.“ (Barković, 1948: 32; přel. D. V.), příloha 2.

²⁶² Příloha 3.

5. Žena v postmoderně vs. žena ve válce

Můžeme konstatovat, že obraz ženy v komunistické Jugoslávii, jejíž součástí byla Socialistická republika Chorvatsko (*Socijalistička republika Hrvatska*), se začíná proměňovat již od 60. let 20. století, kdy dochází k posunům od tradičního patriarchálního zobrazení matky/pečovatelky a socialistického maskulinizovaného pojetí ženy k opětovnému svázání ženských postav s falocentrickým pojetím tělesnosti. V románech s existenciální problematikou slouží ženské postavy jako metafora či symbol (Nemec, 2003); např. v románu Ranka Marinkoviće *Kiklop* (Kyklop, 1965)²⁶³ novodobá femme fatale Vivan a nymfomanka Enka naplňují symbolické modely chování, které slouží k charakterizaci osamělosti a vykořeněnosti hrdiny Melkiora, obdobně i Madona v románu Slobodana Novaka *Mirisi, zlato i tamjan* (Myrha, zlato a kadidlo, 1968)²⁶⁴ symbolizuje svým rozkladem tělesnosti zánik tradice a zdůrazňuje bezvýchodnost situace, ve které se hlavní hrdina ocitá. Pod vlivem populární kultury se vrací pojetí ženy jako sexuálního objektu v tzv. *proze u trapericama* (moderní městská jeans próza) u Alojze Majetiće v románu *Čangi* (Čangi, 1963), Zvonimira Majdaka *Kužiš stari moj* (Chápeš starej, 1970) nebo Branislava Glumace *Zagrepčanka* (Záhřebačka, 1974) dochází k návratu fetišizace tělesnosti. Ženy v nich slouží výhradně jako tělo určené ke konzumaci a ovládnutí.

Pokusy o uniknutí z patriarchálního konceptu a destabilizace mytického pojetí ženy se výrazněji projevují teprve koncem sedmdesátých let dvacátého století se vstupem autorek, jež můžeme přiřadit k tzv. „ženskému psaní“. Teprve v postmoderním uvolňování dogmatických literárních struktur, které jsou přístupnější žánrové variabilitě, je možné koncipovat alternativní typy subjektu. V případě chorvatského ženského psaní je využito konceptu „*differance*“ pracujícího s pluralitou genderových, sociálních a epistemických pozic (více viz Matonoha, 2009: 11–15), tj. autorky pracují s vědomím proměnlivosti identity nezávisle na pohlavní příslušnosti, která je ukotvuje v převažující diskurzivní praxi (společenské i jazykové) a pokouší se o její narušení vytvářením alternativních struktur. Zjednodušeně řečeno, ženy materializují svůj „hlas“ odmítnutím tradičního obrazu a pokoušejí se z kategorií, které je uzavíraly do určitých škatulek, vymanit.

S ohledem na konzervativní pojetí ženy v literatuře a společnosti se snaha o osvobození ženské postavy od rodových stereotypů projevuje zdůrazněním sociální,

²⁶³ V českém překladu Milady Černé vyšel román v nakl. Paseka v roce 2003.

²⁶⁴ V českém překladu Dušana Karpatského vyšel román v nakl. ARGO v roce 1999.

politické i tělesné zkušenosti žen, proto se do popředí dostává dříve marginalizovaná intimní sféra jako prostor alternativní reprezentace ženské subjektivity a odmítnutí hierarchické podřízenosti. Ženské postavy zdůrazňují svůj prostor a vymezují se proti tradicím patriarchální výchovy odmítáním mezigeneračního transferu, tj. kritikou rodiny, v jejímž rámci je předáváno hierarchizované pojetí mužského subjektu jako nositele kultury, např. v románech Ireny Vrkljanové a Slavenky Drakulićové. Otevírají se témata ženské tělesnosti nikoliv výhradně jako objektu, na který je nahlíženo, ale prostoru subjektivního vnímání, např. u Slavenky Drakulićové, jejíž hrdinky bojují prostřednictvím své tělesnosti s biologickou determinací. Výrazná je i snaha odpoutání se od schematizace v kulturní/literární tradici u Ireny Lukšićové, Ireny Vrkljanové a Dubravky Ugrešićové. Snaha o narušení modelu se v osmdesátých letech dvacátého století setkala s nepochopením odborné kritiky, kdy psaní žen je označováno pejorativním přídomek *kuhinjska literatura* (kuchyňská literatura)²⁶⁵, teprve koncem 80. let dochází k jeho přijetí a pochopení specifik (více viz Zlatar, 2004 a Detoni-Dujmić, 2011).

Snaha odpoutat obraz ženy od rodinného krbu a pasivity spjaté s intimní sférou se podařila jen částečně. Síla tradičního modelu se obnovila po vyhlášení samostatné demokratické Chorvatské republiky roku 1991, v jejímž čele stanul Franjo Tuđman a klíčovou úlohu měla katolická církev jako nositel morálních hodnot. Především pod vlivem vnějších okolností (chorvatské války za nezávislost v letech 1991–1995) se pluralismus vytrácí, protože nacionalistický patriarchální diskurz nepřipouští subverzi uvnitř koncepce ženské identity. Obraz ženy se opět vrací k tradičně pojatému ženství v jeho mateřské a podpůrné roli, nejen v literárních textech, ale i ve vizuálních realizacích. Vyžaduje absolutní loajalitu v národní myšlenkové koncepci, jednotlivci obětuje vlastní aspirace a hodnoty v zájmu kolektivu (snaha podpořit kolektiv, snaha zdokumentovat vlastní postoj k válce apod.). Jakýkoliv odklon je automaticky vnímán jako pokus o jeho narušení a je perzekuován, jak se stalo v kauze *Vještica iz Rija* (Čarodějnice z Ria), kdy protest proti unifikaci a požadavek racionálního přístupu k válečné situaci byl vnímán jako státní zrada. Proto byly osoby, které se jí dopustily, mj. Slavenka Drakulićová a Dubravka Ugrešićová veřejně zostuzeny²⁶⁶ a společensky perzekuovány.²⁶⁷

²⁶⁵ Principiálně v polemikách Veselka Tenžery, Dragoše Kalaiće a Igora Mandiće se Slavenkou Drakulićovou a Vesnou Kesićovou dochází k opakování názorů z počátku 20. století, jak je ve svých polemikách s M. Jurićovou Zagorkou formuloval A. G. Matoš, že žena patří do intimní sféry, která odpovídá nejen její podstatě, ale především schopnostem (viz kapitola 3.1.2).

²⁶⁶ Proto pět autorek známých feministickým smýšlením, Slavenka Drakulićová, Rada Ivekovićová, Vesna Kesićová, Jelena Lovrićová, a Dubravka Ugrešićová byly na základě politické objednávky ve veřejné kampani

Obraz ženy v literatuře je podřízen „pravému“ zobrazení války, ženský subjekt se transformuje nejen jako soukromý, spjatý s pasivními hodnotami, ale jeho veřejná reprezentace se formuje na základě požadavků kolektivní identity, tj. podpořit národ, resp. muže v boji. Obraz ženské hrdinky je poněkud jednostranný a stereotypní; ženy dokumentují průběh bojů tzv. přímo z první linie u Alenky Mirkovićové a Slavici Stojanové, nebo jej sdělují v rámci své autobiografie u Marie Paprašarovské či Julijany Matanovićové. Jejich identita není předmětem zkoumání, neprofiluje se na cíleném odporu k patriarchálnímu řádu, ale na odporu ke kolektivnímu nepříteli.

V kontrastu s tím stojí linie exilové literatury, která pokračuje v tradici unikání z rodových stereotypů, ale dochází k politizaci ve snaze vymezit se vůči prostředí, ze kterého byly autorky nuceny emigrovat. V textech Dubravky Ugrešićové, Slavenky Drakulićové a Dášy Drndićové se řeší problémy ztráty osobní identity, která byla ukotvena v určitém prostředí, uzavření se ve vlastním světě a vymezení se vůči minulosti hledáním nového prostoru, což odpovídá konceptu exilu dle Cixousové, tj. metafora obecně platné ženské ztráty kořenů odpovídá vizi identity v transnacionální příslušnosti (Matonoha, 2011).

K zásadní proměně pohledu na ženské postavy ve válce dochází až po roce 2000 s nástupem nové generace autorek, Tatjany Gromačové, Ivany Sajkové a Mášy Kolanovićové, u nichž dochází k aktivní subverzi tradičního pojetí ženské identity kritikou „tichého“ souhlasu s patriarchální konvencí. Z hlediska formy jsou jejich texty poststrukturalistické a navazují na koncepty ženského psaní ve zdůraznění hry jazyka a difference, čemuž odpovídá i jejich hybridní forma bez pevné narativní struktury a vyžití dramatických postupů (monolog a dialog v próze, performace apod.), cílem je vyvolat rozruch a zpochybnit zjednodušené pojetí ženy ve starší literární a novější mediální reprezentaci. Zároveň je zjevný posun od konstrukce symbolického ženského hlasu do roviny konkrétní realizace.

zdiskreditovány sérií nactiutrháčných článků, nejznámější z nich je text Slavena Letici *Hrvatske feministce siluju Hrvatsku* (Chorvatské feministky znásilňují Chorvatsko, 1992) v čas. *Globus*. Viz http://www.women-war-memory.org/hr/vjestice_iz_ria/ (accessed 12. 8. 2013).

²⁶⁷ Většina z nich přišla o zaměstnání a před výhrůzkami fyzické likvidace musely emigrovat, v případě Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové to znamenalo jejich „vymazání“ z národní literatury a totální zákaz publikace jejich děl.

5.1. Křehká nit ženské kultury

5.1.1. Biografie Ireny Vrkljanové

Literární dílo Ireny Vrkljanové představuje relativně homogenní celek poezie a prózy, jehož hlavním tématem jsou požitky ženy bojující o společenský i kulturní „vlastní prostor“ v patriarchálním světě, který jasně určil její úlohu jako reprezentantky domácí sféry. Vrkljanová do literatury vstoupila jako básnířka surrealistického a později intimního zaměření²⁶⁸, ale v její tvorbě dochází k radikálnímu zlomu v roce 1966²⁶⁹, kdy můžeme hovořit o druhém tvůrčím období, ve kterém se jasně krystalizuje její autorská poetika reflektující pocity odcizenosti, dezintegrace a hledání smyslu života. Zobrazení vnitřních prožitků silně odráží pocity izolace nejprve v poezii²⁷⁰, od počátku osmdesátých let dvacátého století i v prozaických dílech, která představují tematický celek zaměřený na konstituování ženské biografie.

Její první román *Svila, škare* (Hedvábí, nůžky, 1984) je první z řady textů, ve kterých se stírá povědomost o jeho fikcionalitě, naopak estetická iluze se snaží využitím různých asociací, jako jsou shoda biografických údajů, stejná jména hrdinky a autorky textu, známá místa a události apod., vyvolat ve čtenáři dojem o své reálnosti, přičemž jde o textuální konstrukci, konkrétně žánr ženské pseudoautobiografie²⁷¹. V románu se vyprávěčka, která je zároveň hlavní postavou s podobnými osudy jako Irena Vrkljanová, vyrovnává s vlastní minulostí a přítomností. Nostalgicky vzpomíná na svět, jež nechala za sebou a na který nemůže zapomenout, na dětství, mládí a Záhřeb, rodiče a přátele. Text je vyprávěn ich-formou z pohledu ženy, která se pokouší překročit hranice rodu a patriarchální výchovy a živí v sobě vzdor, který se přetváří do potřeby tvořit a být vidět. I proto lze román označit za průlomové dílo chorvatského ženského psaní s velkým vlivem na konstituci směru v daném prostředí a také žánru autobiografie jako nositele kulturního kódu své doby. Způsob, jakým Vrkljanová konstruuje vyprávění, je snadno rozeznatelný, zdánlivě chaotické přechody mezi

²⁶⁸ Sbírky *Krik je samo tišina* (Křik je jen ticho, 1954), *Paralele* (Paralely, 1957), *Stvari već daleke* (Věci již vzdálené, 1962), *Doba prijateljstva* (Doba přátelství, 1963) v duchu uměleckého pluralismu typického pro okruh autorů soustředěných kolem časopisu *Krugovi*, kteří chtěli navázat na tradici západoevropského kulturního okruhu.

²⁶⁹ Odešla studovat filmovou režii do Berlína, po sňatku s německým spisovatelem Bennem Meyer Whelackem již trvale zůstává v Německu, kde také vychází její německy psané romány *Ihre Paulina Goliš* (Vaše Paulina Golišová, 1980) a *Tochter zwischen Süd und West* (Dcera mezi jihem a východem, 1982).

²⁷⁰ Sbírky *Soba, taj strašni vrt* (Pokoj, ta strašná zahrada, 1966) a především její exilová básnická tvorba *U koži moje sestre* (V kůži mé sestry, 1982) či *Večer poezije* (Veče poezije, 1987)

²⁷¹ Text je upraven autorem tak, aby odpovídal jeho tvůrčímu záměru, nejedná se tedy o zobrazení reálné minulosti, ale o literární konstrukt.

časovými rovinami, poetický jazyk, útržkovitost vyprávění a subtilní ironie především v hodnocení patriarchální společnosti porušují tabu ženského autorství.

Její texty lze také vnímat v referenčním kontextu jiných literárních děl, například její druhý román *Marina ili o biografiji* (Marina čili o biografii, 1986) je specifickou poctou ruské básnířce Marině Cvetajevové, ke které cítí spřízněnost, a přítelkyni herečce Doře, a zároveň text doplňuje o další fasety předchozí román *Hedvábí, nůžky*. Klíčové je vnímání sebe samé, společného ženského vědomí a kontinuální literární tradice.²⁷² I zde nalézáme feminní subjektovou identifikaci, která se projevuje fragmentarizací a narativní skokovostí, slabou lineární narací a silnou autobiografičností. Text neslouží jako biografie duchovně spřízněné spisovatelky ve smyslu popisu jejího života, ale zachycení intimní tragédie ženy, jejíž jinakost odmítá vnější svět přijmout. Jak upozorňuje Alexandar Flaker, dochází ke kontaminaci zdánlivě nekompatibilních elementů (Flaker, 1994), které vytváří otevřený text, v němž se mísí potřeba po vyjádření biografie vlastní i všech žen, které „ztratily“ dětství – od matky, sester, přítelkyně Dory po spisovatelky Marinu Cvetajevovou, Virginii Woolfovou či Camile Salamonovou; zároveň je psaní určitý druh terapie, překonání prázdnoty, kterou se jí bez přátel v cizím prostředí nedaří naplnit (viz Vrkljan, 2004: 113–114).

Následující romány *Berlinski rukopis* (Berlínský rukopis, 1988), *Dora, ove jeseni* (Dora, tohoto podzimu, 1990), *Pred crvenim zidom* (Před červenou zdí, 1994), epistolární román adresovaný mladšímu já *Pisma mladoj ženi* (Dopisy mladé ženě, 2004), rekapitulační *Naše ljubavi, naše bolesti* (Naše lásky, naše bolesti, 2004), *Zelene čarape* (Zelené ponožky, 2005), *Svila nestala – škare ostale* (Hedvábí zmizelo, nůžky zůstaly, 2008) a *Žene i ovaj svijet* (Ženy a tak trochu bláznivý svět, 2010) většinou²⁷³ pokračují v rozvíjení asociativní fragmentární prózy z osmdesátých let dvacátého století, která při kontinuálním čtení působí poněkud statickým dojmem, obdobně i výběr stále stejných postav a témat nahlížených tímtež přístupem nepůsobí příliš invenčně. V širším kontextu představuje její tvorba přelom v pojetí literatury psané ženami a ustavení pseudobiografie jako modu typického pro psaní žen, ve kterém pokračují Slavenka Drakulićová, Dubravka Ugrešićová, Julijana Matanovićová, ale i Ivana Sajková.

²⁷² Jedná se o analogii k tezi Julie Kristevy, pro niž text a psaní nejsou jen otázkou značení, ale schopnosti pojmenovávat a realizovat. Viz Kristeva, J., *Revolution in Poetic language*, New York, 1987.

²⁷³ Výjimku tvoří detektivní romány *Posljednje putovanje u Beč* (Poslední cesta do Vídně, 2000) a *Smrt dolazi sa suncem* (Smrt co přichází se sluncem, 2002),

5.1.2. Žena Vrkljanové

Jak už bylo zmíněno, žena v prozaických dílech Ireny Vrkljanové je vždy autoreferenční a je celkem nepodstatné, je-li to Irena, Dora, Marina Cvetajevová či Sabine Spielreinová. Všechny její hrdinky sdílejí společný osud, boj o vlastní prostor v patriarchální falogocentrické kultuře, která jim neumožňuje jejich svobodnou realizaci a kategorické odmítnutí absentního postavení v kultuře.

V jejím pojetí se nejedná o převrácení stavu a společenských rolí ani o přisvojování si mužských kvalit, ale o hledání „vlastního prostoru“ pro uměleckou realizaci. Vrkljanová odmítá přirozenou „ženskou výchovu“, která pozitivně valorizuje konvenční koncepty ženskosti, jako jsou pasivita, poddajnost a poslušnost, jež vylučují „vnější“ aktivitu: „*Dívčí výchova. [...] doprovázela jsem matku do kosmetického salonu [...] doprovázela jsem ji ke kadeřníkovi [...] vybraná jako partnerka hospodyňky, prohlížela jsem si tytéž výlohy. Navzdory tomu si stále častěji, zdánlivě nelogicky, vybírám neurotického otce. On znamenal ten druhý, smysluplný život venku, vědění, knihy, rozhovory.*“ (Vrkljan, 1987: 23; přel. D. V.)²⁷⁴. Odsuzuje přitom jednotlivce, kteří opresivně vyžadují ženskou poslušnost, např. otce a manžela Zvonimira v románu *Hedvábí, nůžky*, C. G. Junga ve vztahu k Sabine Spielrinové v románu *Naše lásky, naše bolesti*, manžel Anny či rodiče Táni ze *Zelených ponožek*. Zjednodušeně řečeno, Vrkljanová se ve svých textech vymezuje proti jasně determinované kategorii rodu, která ženě určuje vymezený prostor, a pokouší se hranice narušit využitím fragmentárnosti a specifických jazykových prostředků, senzitivní, ba až neurotické útržkovitosti a výrazné poetizace ženské zkušenosti.

Podstatnou úlohu v kolektivním vědomí pohlavní příslušnosti hraje kontext, resp. koncept kulturní periferie (Matonoha, 2009), který ovlivňuje specifický vnitřní ženský svět stojící v kontrastu s patriarchálním falogocentrickým vnějším světem, jenž diskurzivním rámcem ustavuje „vlastní“ identitu. Vrkljanová zdůrazňuje tradiční postavení mužů jako nositelů kultury, kteří svým působením ukotvují ženu v pasivních kategoriích, v nichž ztrácí svoji osobnost. Pro muže je typický vnější prostor, tedy kultura, umění, otevřený svět, a pro ženy umístění do vnitřních prostor, čili pokoj, kuchyně, uzavřený svět. V jejích textech je žena soběstačná a samostatná, ale velmi často i zničená vnějším světem, a uzavírá se svého vnitřního světa, jehož hranice odmítá či není schopna překročit: „*Moje matka sedí v jednom pokoji ve čtvrtém patře v Záhřebu a nemůže vyjádřit svou tesknost. Moje sestry dlí vzdáleny*

²⁷⁴ Příloha 1.

jedna od druhé ve svých kuchyních.“ (Vrkljan, 1987: 9; přel. D. V.).²⁷⁵ Právě uzavřenost do sebe je buď limitem, nebo únikem z vnějšího světa, představuje izolaci, kterou ženské postavy nechtějí, nebo nemohou překročit (Dora a matka v textech *Hedvábí, nůžky, Marina čili o bolesti a Před červenou zdí*).

Právě rovina společné ženské kontinuity, která se projevuje v myšlenkové spřízněnosti nebo ve vědomí ženské solidarity, je jedním z klíčových bodů její tvorby a nalézáme ji ve všech jejích textech. Ženy v symbolické rovině pojí pouto porozumění, vycházejí z ženských, resp. ženám vlastních zkušeností, tj. Irena cítí spřízněnost s Marinou Cvetajevovou a Virginii Woolfovou na základě jejich hledání vlastního prostoru.

Je zjevné, že Vrkljanová pracuje s výraznou ideologizací, v jejím pojetí ženského subjektu je silně přítomno vědomí sebe sama v kontextu času a kultury, jakož i pozicionalita k vnějšímu světu, který většinou reprezentují muži zvyklí prosazovat svoji vůli. K jisté schematičnosti také dochází v pojetí žen jako nesexualizovaných subjektů, nedochází k otevřené manifestaci aktivní ženské erotiky, naopak Vrkljanová je poměrně konzervativní – možná i proto, že chce zdůraznit duchovní integritu a schopnost být „nositelkou kultury“. Obdobně je zřejmá absence popisů fyzického vzhledu, které byly v předchozích epochách tím hlavním, co ženy definovalo.

V jejích textech dochází k problematizaci patriarchálního pojetí ženy založeného na logickém zobrazení v rámci rodových konstrukcí (více viz Moi, 2000), resp. stylem svého psaní toto konvenční zobrazení narušuje. Prostřednictvím konceptu osobní zkušenosti, proměnlivé femininity prezentované neustálým frenetickými přechody od jedné ženské postavy či zkušenosti k druhé, vzniká nové pojetí ženy, které bylo zcela inovativní v chorvatské literatuře a znamenalo zásadní přelom v zobrazení ženských postav.

5.1.3. Rozbor románu *Marina neboli o biografii*

V románu *Marina neboli o biografii* dochází ke sdělování cizích biografií prizmatem vlastní zkušenosti, mísí se „reálná“ biografie ruské básnířky Mariny Cvetajevové, podpořená využitím jejích deníkových záznamů a poezie²⁷⁶, s biografií přítelkyně Dory a osudy vypravěčky Ireny (alter ega autorky), známé již z románu *Hedvábí, nůžky*. Jak uvádí Krešimir Nemeč: „... *tragická biografie ruské básnířky Mariny Cvetajevové je místem symbolického*

²⁷⁵ Příloha 2.

²⁷⁶ Text obsahuje nejen části deníku Mariny Cvetajevové, ale také její báseň Новогоднее (Novoroční, 1927), kterou napsala jako reakci na smrt R. M. Rilkeho, s nímž vedla korespondenci.

ověření Irenina vlastního existenciálního projektu [...] o empatii, o duchovní spřízněnosti, o kongruenci „hlubinných struktur“ osobnosti.“ (2003: 348; přel. D. V.)²⁷⁷. Název románu vyvolává představu, že půjde o biografii, ale text je „o biografii“, nikoliv biografie. Je to Irenin pohled na Marinu, alternativní a velmi osobní pohled na život ženy se společným emigrantským osudem, přesazením do země, kde jsou cizí, jiné; svým způsobem její biografie Mariny je de facto popisem sebe sama, pouze z jiného úhlu pohledu.

Psaní je osudem, metaforou lidské existence, je to dýchání, znak odporu proti tradiční roli ve společnosti. Všechny tři ženské postavy se pohybují v prostředí, které je jim cizí. V textu dochází k jejich sjednocení, přestože je odděluje bariéra času i prostoru (Irena je v Berlíně, Dora v Záhřebu, Marina zemřela na Sibiři): „*Toužím po Marině [...] Je ztráta, kterou pociťuji, jedním z důvodů, proč psát? Moje vzpomínky: trychtýř, který se zužuje [...] Jestlipak se už zatvrzuji jako Dora, mladá herečka, která už nevychází z pokoje? Dora, Marina a já.*“ (Vrkljan, 1987: 173/4; přel. D. V.)²⁷⁸

Marinu a Irenu spojuje osamělost a jejich tvůrčí vášeň. Psaní je osudem, který sdílí, psaní jako tvůrčí proces je prioritou jejich existence. Je to jejich společná obrana proti vnějšímu světu a traumatům minulosti, která se občas v textu vynořují. V případě Ireny je to její trauma patriarchální výchovy a útisk ze strany despotického otce, který vládne v rodině: „*Fungovala jsem jako panenka na klíček, nic jiného mi nezbylo. Můj otec povytáhnul obočí a matka se sestrami měly okamžité slzy v očích.*“ (Vrkljan, 1987: 188; přel. D. V.)²⁷⁹. Rodina nefunguje jako společný prostor setkávání, mužská a ženská sféra jsou striktně odděleny, a proto se ani nemohou sejít u jednoho stolu jako místa symbolické jednoty: „*Rodinný stůl jako mýtus jedné společnosti. Jídelna. Z toho vyvěrá moje vášeň ke kuchyním mých přátel, ke všem kuchyňským stolům, u kterých budu později smět jíst.*“ (Vrkljan, 1987: 189; přel. D. V.)²⁸⁰. Obdobně jako v románu *Hedvábí, nůžky* i zde je zřejmá vnitřní ukotvenost ženských postav v „domácích“ prostorech pokoje a kuchyně, které se stávají prostory jejich životů.

Irena touží rozbít hodiny, symbolický ukazatel lineárního času, a zanořit se do vlastní minulosti: „*Minulost žije v nás bez chronologie. Vše se odehrává ve stejnou dobu, i všechny barvy, všechny city. [...] Každá kniha o životě by mohla plynout paralelně, v sloupcích, mohla vyjadřovat celek, kdybychom nebyly vychovaní ve víře v řád, ve víře v hierarchii. Důležité, nepodstatné. Začátek, konec. [...] Kdo rozbije hodiny a tím nás osvobodí od času?*“ (Vrkljan,

²⁷⁷ Příloha 1.

²⁷⁸ Příloha 2.

²⁷⁹ Příloha 3.

²⁸⁰ Příloha 4.

1987: 219; přel. D. V.)²⁸¹ Text lze chápat jako imitaci psychických procesů, fragmentárnost je způsobena procesem paměti, který si ukládá spíše obraz než slovo.

Irena nachází klid v psaní a vědomí kontinuity ženského osudu, Marina bude stále s ní, její duch je zachován v její tvorbě: „*To, co zůstane, je inkoust a papír.*“ (Vrkljan, 1987: 232; přel. D. V.)²⁸² Dora pak představuje protipól, ženu, která svou vnitřní izolaci nemůže a snad ani nechce opustit, tedy ženu, která se rozhodla „nebýt“: „*Po krůčcích dosáhla svobody, že už nic nemusela. Nemusela jíst, mluvit, vařit, hrát, už nic nemusí, tak jako tak nic neexistuje.*“ (Vrkljan, 1987: 210; přel. D. V.)²⁸³ Zároveň jako jediná z nich byla schopna svým tvůrčím potencionálem přetvořit sebe samu; sice pro okolní svět přestala existovat, ale dosáhla absolutní svobody

Kompozice románu je kruhová, avšak klíčový není příběh, ale princip a kontext, proto jednotlivé odbočky a neustálé přeskakování mezi jednotlivými postavami. Autorka se pokouší co nejjednoduššími prostředky o co nejkomplexnější obraz. V rovině Ireny jako autorky vnímá Marinu spisovatelku jako subjekt, se kterým se identifikuje a zároveň se přes její biografii dostává ke všem tvůrčím ženám obecně a od nich opět k sobě. Vrkljanová se přiklání k asociativnímu proudu obrazů, které mají být pohyblivé, ne ohraničené narativním procesem: „*Fotografie z dětství, dopisy, rodinné vzpomínky [...] biografie jako něco, co se rozvíjí a znamená ve stejnou chvíli i osvobození. Osvobození před tím strašným: to bylo tak.*“ (Vrkljan, 1987: 185; přel. D. V.)²⁸⁴. Reálná ženská biografie není podstatná, nevypovídá o pravdivosti, naopak ta, stejně jako žena sama, spočívá v pluralitě významů, proměnlivosti, onom symbolickém „střídání masek“ (Matonoha, 2009).

5.2. Touha, která pohlcuje

5.2.1. Biografie Slavenky Drakulićové

Jestliže Irena Vrkljanová představuje autorku, která otevřela otázku ženské identity v chorvatské literatuře, pak Slavenka Drakulićová přináší explicitní „ženské psaní“ a pohled na ženu optikou západoevropského feminismu. Klíčovým tématem její prozaické tvorby je konstruování ženského „já“ prostřednictvím tělesnosti jako něčeho, co v metaforické rovině předurčuje osud ženy a čemu se hrdinky jejích textů nemohou vzepřít. Tělo je absolutní

²⁸¹ Příloha 5.

²⁸² Příloha 6.

²⁸³ Příloha 7.

²⁸⁴ Příloha 8.

centrum, jehož prostřednictvím vnímáme svět. Je to ambivalentní prostor hanby a absolutní svobody. V řadě případů je to také reprezentace ženského hlasu, který je společností umlčován, místo „vlastní“ zkušenosti ženy, místo, v němž bojuje o prostor s okolím, nemocí, násilím či smrtí. Ženský hlas je personalizován, autorka využívá ich-formu, a je hlasitě slyšet.

Její první výrazně autoreferenční²⁸⁵ román *Hologrami straha* (Hologramy strachu, 1987) je jakousi holografickou projekcí ženského osudu. Hlavní hrdinka čeká na transplantaci ledvin²⁸⁶ izolovaná v uzavřeném prostoru nemocnice, kde řeší otázku vlastní existence a zároveň se vyrovnává s traumaty vlastního těla, resp. s nemocí, která ovládá její tělo. Text představuje monolog, kde v sérii asociativních retrospektiv, projekcí vlastního života, dostává její příběh rozměr introspekce, kdy nemoc je v symbolické rovině příznakem rozkladu identity ženy vlivem patriarchální výchovy a uzavření v intimní sféře. Ve chvíli, kdy je schopna vyrovnat se s minulostí (vztahy s otcem, matkou, dcerou), vítězí nad vlastními traumaty a je na cestě k uzdravení.

Následující romány se hlouběji zabývají „zveřejňováním“ tabuizované ženské tělesnosti. Zatímco v románu *Mramorna koža* (Mramorová kůže, 1989) se odhaluje mateřský eros jako pozice symbolické moci matky nad dcerou, v románu *Božanska glad* (Božský hlad, 1995) dochází k extrémní ritualizaci sexuálního aktu, který vede k touze si partnera navěky „nést“ v sobě, což směřuje ke kanibalskému aktu hlavní hrdinky. Oproti tomu román *Kao da me nema* (Jako bych nebyla, 1999) upozorňuje na ženské tělo jako objekt násilí, otevírá tabuizované téma ženského ponížení a schopnosti přežít za jakýchkoliv okolností. Hlavní hrdinka, označená pouze iniciálou S., se v textu vyrovnává s traumatem válečného znásilňování a jeho následky: zradou vlastního těla, nechtěným těhotenstvím.

S tématem nemoci a stárnutí se vyrovnává v literární biografii mexické malířky Fridy Kahlo *Frida ili o boli* (Frida čili o bolesti, z roku 2008). Její handicapované tělo ji uzavírá v prostoru, ve kterém se může pohybovat, je to klec, kterou nelze opustit, a zároveň je místem osvobození od stereotypu, kdy žena může dělat, co se jí zachce, pokud umí pojmenovat svoje traumata. Zatím poslední román Slavenky Drakulićové *Optužena* (Obžalovaná, 2012) je syntézou „jejích“ témat: tělesnosti, sexuality, vztahů matky s dcerou a jejich symbolického boje o moc na pozadí násilí v rodině.

²⁸⁵ Byl původně psán jako reportáž do týdeníku Start o její zkušenosti s dlouholetým čekáním (1980–1986) na transplantaci ledvin.

²⁸⁶ K tématu transplantace se později vrátila v esejisticko-novelistické knize *Tijelo njenog tjela – priče o dobroti* (Tělo jejího těla – příběhy o dobrotě, 2006), ovšem v tomto textu vznikl jako poděkování dobrovolné dárkyni ledviny její snaha „odvyprávět příběhy lidských andělů“ sklouzává k patosu.

Ačkoliv se dílo Drakulićové skládá z románové a esejistické tvorby, je ideově homogenní, se silným intermediálním kontextem. Zatímco v románových textech převažuje introspekce a forma feministické umělecké výpovědi, její eseje jsou principiálně míněny jako žurnalistické texty pro širší okruh recipientů, proto v nich jasně formuluje své postoje, pojmenovává problémy s ironií a zkratkou. Blízkost s novinářskými texty se projevuje ve volbě provokativních témat, u nichž očekává polemické reakce. Její prvotina, sbírka fejetonů s názvem *Smrti griesi feminizma: Ogledi o mudologiji* (Smrtné hříchy feminismu: ukázky z koulologie, 1984) je jeden z prvních textů bojujících proti genderové diskriminaci ve společnosti a násilí na ženách.²⁸⁷ V esejistické tvorbě pokračovala až po odchodu do emigrace. Ačkoliv se její eseje se primárně zabývají ženskými osudy v komunistických zemích, jako v souboru *How we survived communism and even laughed* (Jak jsme přežili komunismus a ještě se smáli, Londýn 1992), po vypuknutí války se politizují, jak dokládají knihy *The Balkan Express* (Balkán Expres, New York 1993) a *Café Europa* (Kavárna Evropa, Londýn 1996)²⁸⁸. S válkou a vypjatým nacionalismem se definitivně vypořádává v knize povídek o zločincích v Haagu nazvané *Oni ne bi ni mrava zgazili* (Ani mouše by neublížili, 2004)²⁸⁹ a její poslední esejistický text *Basne o komunizmu* (Bajky o komunismu, 2009) je opět návratem k zobrazení komunistické každodennosti, tentokrát očima zvířat.

5.2.2. Žena u Drakulićové

V textech Slavenky Drakulićové dochází ke zkoumání traumat ženského „já“ ovlivněného patriarchálním řádem, který jej obklopuje. V jejím případě ani tak nejde o hledání „vlastního“ uměleckého prostoru jako o zpracování okruhu ženských témat pohledem feministické aktivistky. Pro Drakulićovou slouží její texty do jisté míry jako prostor veřejné debaty, proto se setkáváme s pluralitním přístupem k tematizaci ženy a její tělesnosti, což vyplyne na povrch především tehdy, pokud srovnáváme z hlediska tematického obsahu²⁹⁰ první esejistické sbírky *Smrtné hříchy feminismu* a její pozdější románové realizace jako *Mramorová kůže*, *Božský hlad* či *Frida*.

²⁸⁷ Především fenomén znásilnění jako něčeho, o co si každá žena říká, pokud se objevuje na veřejnosti sama.

²⁸⁸ V Chorvatsku výběr z knih *Jak jsme přežili komunismus a ještě se smáli*, *Balkán Expres* a *Kavárna Evropa* vyšel až ve výběru *Kako smo preživjeli* (Jak jsme přežili komunismus, Split 1997), ze kterého vychází stejnojmenný český překlad Roberta Vindiše a Daniely Slavíkové z roku 2005 vydaný v Praze v nakladatelství NLN.

²⁸⁹ Paradoxně český překlad od Richarda Podaného vydaný v roce 2006 v Praze v nakladatelství BBart vychází z anglického překladu.

²⁹⁰ Od problému ženské výchovy, ideové vzpoury, tělesnosti, tematizace násilí na ženách k politizaci ženských aktivit apod.

V patriarchální kultuře je tělo prostředkem ovládnutí ženy, protože biologická funkce určuje její postavení. Tělo má spíše symbolický význam jako mocenský prostředek k jejímu ovládnutí; i proto jej v chorvatské literatuře většina autorů zobrazuje v duchu duální kulturní tradice. Buď optikou konzervativního biblického imperativu, kdy se tělesno potlačuje žena slouží jako funkce, nebo jej v duchu modernismu hypertrofuje, tj. dochází ke glorifikaci nebo zgrotesknění ženského těla. V obou přístupech však slouží jako objekt, který ženu dává do určité kategorie. Proti tomu se Drakulićová „bouří“ a tvrdí: „*My nemáme tělo, my jsme tělo*“ (Drakulić, 2003: 174; přel. D. V.)²⁹¹. V jejím pojetí tělo slouží jako epicentrum všech vjemů a prožitků (biologická funkce), ale zároveň i bolestivých zkušeností, se kterými je třeba se vyrovnat na cestě k samostatnosti. To je něco, co u ženských postav do té doby není obvyklé.

Odhalování tělesnosti je spjaté s bouráním společenských tabu, proto je v románu *Mramorová kůže* dozrávání ženského těla zprostředkováno explicitně: „*Vložka mezi nohama je už úplně nacucaná, vím, že pokud s tím něco neudělám, krev proteče nejdřív na noční košili, potom na prostěradlo, pak na matraci, na podlahu [...] tělo, jako prokletí*“ (Drakulić, 2003: 195–6; přel. D. V.)²⁹². Přejít do světa dospělých není symbolický, ale explicitní. Hrdinka svůj hněv z matčina odmítání přenáší do aktu svedení jejího milence²⁹³, čímž se otevírá další tabuizované téma dětské/ženské sexuality a její společenské akceptace. Není to však výhradně tělo ženské, ale i mateřské, které je odhaleno veřejnosti jako sexuální objekt, plastika ženského aktu. Román *Jako bych nebyla* se věnuje problému válečného znásilňování a mentalitě anonymní oběti, která se musí fyzicky i psychicky vyrovnat s jeho následky. Samotný akt znásilnění je akt rozbití ženské důstojnosti: žena určité etnické příslušnosti je chápána v konzervativní patriarchální mentalitě jako symbolický zástupce tohoto národa, kdy ztráta její cti implikuje ztrátu cti národa. Morální imperativ, který se objevuje v chorvatské literatuře devatenáctého století, je při ohrožení cti obětovat vlastní život; k tomu v románu Drakulićové nedochází, naopak se tomuto konzervativnímu pojetí vyhýbá – znásilnění je problém ženy, se kterým se musí vyrovnat ona sama, nikoliv společnost.

Vzhledem k ženskému pohledu muži představují „ty druhé“, kteří se pohybují na okraji, nejsou to nositelé kultury, pouze represivního patriarchálního řádu. Postavy mužů podléhají negativní ideologizaci a schematičnosti, zobrazení jsou jako slabošské figury

²⁹¹ Příloha 1.

²⁹² Příloha 2.

²⁹³ Dospívající hlavní hrdinka je variací na Lolitu V. Nabokova.

s narcistními sklony, např. matčin milenec z *Mramorové kůže*, José z *Božského hladu* nebo Diego z *Fridy*. V řadě případů jejich charakterové vady vedou k násilí na ženách.

Muži v textech také ztrácejí pozici výhradního nositele patriarchálního řádu, vůči kterému se žena vymezovala. Jejich roli „patriarchy“ rodu přebírá matka, která se pokouší dceři vštípit pocit hanby za tělesné projevy. Odpor hrdinek vůči matce, resp. proti diktátu mezigeneračního transferu v rodině se projevuje ve vzdoru a budováním vlastní identity jako vědomého protikladu. Zároveň je podstatné, že navzdory projekci negativních emocí nikdy nedochází k demonizaci matky (jak je tomu u mužských postav), vždy je přítomen prvek pochopení, protože i ona byla poškozena patriarchální socializací.

Postava ženy u Drakulićové představuje poslední krok v emancipaci ženy, její hrdinky jsou moderní, samostatné. V jejích textech se žena sama musí odpoutat od vlastních traumat, jako jsou trauma výchovy, znásilnění nebo potratu, pojmenovat svoji bolest a přemoci ji. Ženy stále bojují o společenské uznání, ale nebojí se hlasitě vyjádřit svůj názor a bojovat o vlastní prostor.

5.2.3. Rozbor románu *Božský hlad*

Román *Božský hlad* se zabývá kontroverzním tématem kanibalismu na sledování milostného vztahu mezi Polkou Terezou a Brazilcem Josém v New Yorku²⁹⁴, ve kterém fascinace blízkou osobou přerůstá v obsesi věčného zachování vztahu. Román zpracovává provokativní téma absolutního osvobození se od morálního a společenského tabu, přitom umožňuje natolik velkou interpretační svobodu, že se hodnocení radikálně liší. Text je vnímán v rozpětí od metafyzického milostného příběhu přes paralelní obraz chorvatské „kanibalské“ reality po metaforické zachycení ztráty identity v cizím prostředí, které vede k přetvoření slabého ženského „já“ ve virtuálního démona, co pojídá sám sebe (srov. Zlatar, 2003, Oraić-Tolić, 2001 a Detoni-Dujmić, 2011).

V textu nalézáme znaky typické pro tvorbu Drakulićové, především ve výběru polemického tématu, prolnutí literární roviny textu se společenskou, neustále přítomný pocit outsiderství člověka z „Východu“, který je vystaven přihlouplým otázkám o politice. Především je zde ale tělo jako centrum existence, které představuje jedinou jistotu a zdroj poznání: „Dotyk kůže jsem si na své ruce nesla až na vršek schodiště.“ (Drakulić, 2003: 297;

²⁹⁴ Je to první text Drakulićové, ve kterém až na drobnou zmínku není zmíněno Chorvatsko ani Balkán.

přel. D. V.)²⁹⁵. Podstatnou složkou textu jsou pocity osamělosti v přeplněných zapáchajících prostorech (metra, knihovny, muzea), které se projevují neustálým strachem z hladu a k nimž se později připojuje i migréna s fyzickou nevolností.

Tereza strach z vnějšku překovává budováním alternativního vnitřního světa, do něhož se po seznámení s Josém propadá stále hlouběji: „*Zdi, které jsme stavěli proti okolnímu světu, byly stále vyšší a vyšší.*“ (Drakulić, 2003: 324; přel. D. V.)²⁹⁶. Jejich vztah spočívá v absolutní izolaci od okolí, nechodí ven, jsou v zajetí vlastní tělesnosti a kontinuální sexuální hry: „... *viděla jsem jasně jeho tělo [...] co už proniklo do mých dlaní, kůže, jazyka.*“ (Drakulić, 2003: 320; přel. D. V.)²⁹⁷. Chybí vzájemná komunikace, rozděluje je jejich jazykové, kulturní a rodové bariéry, Tereza a José komunikují výhradně skrze svá těla, interkulturní dialog je mezi nimi nemožný.

Tereza hodnotí vnější svět výhradně prostřednictvím svého těla a zatímco pro ni jejich vztah představuje harmonickou symbiózu absolutního prolnutí, José zůstává nečitelný. Není možné nahlédnout pod jeho masku: „*Jeho tvář působila prázdně, jako nereálně krásná maska, nebyt plných senzuálních rtů, které mu dodávaly výraz tvrdosti, rozhodnosti, možná krutosti.*“ (Drakulić, 2003: 309; přel. D. V.)²⁹⁸. Pro něj je klíčová tělesnost, nikoliv žena, která mu ji poskytne. Zatímco Tereza se kvůli němu definitivně separovala od okolního světa, José paralelně udržuje vztah s manželkou Ines. Toto odhalení spolu se zprávou o jejím těhotenství vnímá Tereza jako počátek vzdalování, který není schopna unést. Její patologická fixace na Josého ji nakonec vede k radikálnímu řešení: rozhoduje se partnera zkonsumovat, aby jej navždy měla v sobě.

Zásadním problémem románu je otázka kanibalismu. Během děje dochází k různým pohledům na problematiku: zaprvé antropologickému, v němž José jako vědec zkoumá problematiku kanibalismu, zadruhé mystickému, kdy se Josého mrtvola v Tereziných očích proměňuje v posvátnou věc, kterou porcuje a konzumuje jako pomyslné tělo Kristovo, a zatřetí rituálnímu, v němž dochází k absolutnímu přivlastnění milence: „*Byl můj, byli jsme jedno.*“ (Drakulić, 2003: 458; přel. D. V.)²⁹⁹. Ono pozření fyzického těla, které reprezentuje jeho identitu, znamená věčnou duchovní i tělesnou jednotu. Téma kanibalismu je v románu *Božský hlad* zpracováno s šokující otevřeností, především v detailních popisech likvidace

²⁹⁵ Příloha 1.

²⁹⁶ Příloha 2.

²⁹⁷ Příloha 3.

²⁹⁸ Příloha 4.

²⁹⁹ Příloha 5.

Josého těla. Racionalita, s jakou jsou pojaty popisy řezání a následné likvidace jeho ostatků, je v kontrastu s iracionálním aktem pozřením člověka.

Odhlédneme-li od šokujícího procesu, jsou tyto popisy spíše mechanické a celý text je pojat spíše konvenčním způsobem. Lineární narace je přerušována využitím asociativních retrospektiv, které jsou předvídatelné. Tereza je intelektuálka, jejíž dilema sledujeme při úvahách o původu a pirozenosti kanibalismu, filozofické a teologické rozpravy působí tezovitě. Dle Krešimira Nemce dochází k proměně osudového milostného příběhu: „*Novinka je v tom, že „iniciativu“ v „osudovém vztahu“ přebírá toužící ženský subjekt, proto se někteří kritici na základě Tereziny „vzpoury“ domnívají, že se jedná o radikální feministickou tezi o generické nadřazenosti*“ (2003: 354; přel. D. V.)³⁰⁰ Intence autorky zjevně spočívá v boření tabu: „... *byla jsem si jasně vědoma, že je to vážný okamžik, okamžik překročení tabu.*“ (Drakulić, 2003: 440; přel. D. V.)³⁰¹, v kontextovém přehodnocení tradičně zobrazeného ženství, kdy výběrem šokujícího tématu i explicitních popisů zpracovávání Josého těla stojí o vyvolání reakce, což se jí v takto interpretačně otevřeném textu bezesporu daří.

5.3. Hořkost ztráty vlastní identity

5.3.1. Biografie Dubravky Ugrišćové

Při hodnocení díla Dubravky Ugrišćové není možné přehlédnout diskontinuitu uvnitř jeho korpusu. Zatímco její tvorba v osmdesátých letech dvacátého století stojí na postmoderním přístupu k literatuře, hře na reálno prostřednictvím textuálních konstrukcí, po roce 1991 dochází pod vlivem politických událostí k totální proměně její autorské poetiky, realističtějšímu autobiografickému pojetí, jehož obsesivním tématem je hledání vlastní identity (srov. Lukić 2001 a Zlatar, A., 2004).

Zpočátku píše dětskou literaturu: *Mali plamen* (Malý plamen, 1971), *Filip i Srećica* (Filip a Srećica, 1976), kterou později obohacuje o prvky postmoderní fikce: *Kućni duhovi* (Domáci strašidla, 1988). Do literatury „pro dospělé“ vstupuje povídkovou knihou *Poza za prozu* (Póza k próze, 1978), sérií postmoderních cvičení, ve kterých se jasně profiluje její budoucí autorská poetika. Texty jsou metaliterární koláží narativních útržků se zjevným obdivem k tradici ruského literárního nonsensu (N. V. Gogola, D. Charmse, I. Babela); sice je

³⁰⁰ Příloha 6.

³⁰¹ Příloha 7.

lze zařadit do okruhu autorů tzv. fantastické prózy³⁰², ale ve své postatě je poetika Drakulićové po stránce kontextové i jazykové zcela unikátní.

Průlomem v její tvorbě byla novela *Štefica Cvek u raljama života* (Štefica Cveková v čelistech života, 1981)³⁰³, jejíž poetika je založena na obdivu ke campu³⁰⁴, ironii a zkratce. V duchu postmoderní fikce dochází k inkorporaci elitních žánrů do triviální červené knihovny, zároveň v symbolické rovině text ironizuje postavení ženy jako čtenářky triviálních žánrů. Text si pohrává se stereotypy ženské role ve společnosti, která glorifikuje model ženy jako věčné milenky a hospodyňky z časopisů pro ženy, současně je galerií typizovaných postav z chorvatské každodennosti. V ironizaci stereotypů pokračovala i v následující knize povídek *Život je bajka* (Život je pohádka, 1983), kde jednotlivé povídky představují variace na klasické literární texty (N. V. Gogola, L. N. Tolstého, D. Charmse, ale i bibli), resp. její texty představují jejich travestii přidáním triviálních postupů či stereotypů.

Vrcholu její poetika humoru a zkratky dosáhla v románu *Forsiranje romana reke* (Prosazování románu řeky, 1988)³⁰⁵, ve kterém paroduje prostřednictvím typologie účastníků literárního kongresu intelektuální přístupy k žánru detektivky. Ironie Ugrešićové v tomto textu dosahuje vrcholu: satiricky hodnotí vše, od kultury, společnosti, akademické sféry po literaturu samotnou.

Jak už bylo řečeno, v devadesátých letech dvacátého století dochází k odklonu od její dosavadní pevně ustavené poetiky, založené na fascinaci narativními strukturami, k textům více ukotveným v společenském a především politickém kontextu dobové situace. Ugrešićová odmítla koncept neměnné kulturní identity založené na národních požadavcích (viz Kolanović, 2009: 111), což vedlo k označení za „čarodějnice z Ria“, de facto k vyloučení z chorvatské literatury a nucené emigraci. Zatímco pro její předchozí tvorbu byly charakteristické humor, zkratka a poetičnost, v devadesátých letech je to explicitnost, obsahovost a obrana osobní svobody. Začala psát umělecké eseje s politickým přesahem, ve kterých se jasněji profiluje její postoj intelektuálky a feministky. V souborech esejů

³⁰² V osmdesátých letech dvacátého století byl v Chorvatsku silný proud tzv. fantastické prózy, jejíž autoři (Pavel Pavličić, Goran Tribuson či Veljko Barbijeri) volí pole fantastiky jako možnost svobodného vyjádření, kterou jim v realitě ukotvená literatura neposkytuje. Vzhledem k jejich rozrušování hranic mezi žánry vysokého a nízkého, respektive použití postupů triviální literatury, jsou jejich texty výjimečně populární a vycházejí ve vysokých nákladech v edici *HIT*.

³⁰³ Česky jako *Štefica Cveková v čelistech života* ve sbírce novel *Pět jugoslávských novel* v překladu Ireny Wenigové, ODEON, Praha, 1985.

³⁰⁴ Camp je vědomý kýč strefující se do středostavovské morálky a hodnot, které se prezentují v kanonizované literatuře, klade důraz na stylizaci, ironii, teatrálnost, umělost a především obdiv ke špatnému vkusu. Jako první jej definovala ve své esejí *Notes on camp* (Poznámky ke campu, 1964) Susanne Sontagová.

³⁰⁵ Jako první žena v historii chorvatské literatury obdržela v roce 1988 cenu NIN za nejlepší román.

Američki fikcionar (Americký fikcionář, 1993), *Kultura laži* (Kultura lži, 1996)³⁰⁶, *Zabranjeno čitanje* (Zakázané čtení, 2001), *Nikog nema doma* (Nikdo není doma, 2005) a *Napad na minibar* (Útok na minibar, 2010) komentuje dobový kontext politických událostí a znovuzavádění stereotypů v chorvatské společnosti a literatuře, které vnímá jako zužování kulturního prostoru.

Její emigrace před diktátem ideologie vedla k rozpadu její autorské identity (ztrácí profesní kariéru i uměleckou kontinuitu), proto se v jejích textech objevují motivy hledání vlastního prostoru, vnitřní a vnější emigrace, izolace, bolesti a smrti. Exil jako prostor postupné ztráty sebe sama, přesunu do pozice toho „druhého“ tematizuje v románech *Muzej bezuvjetne predaje* (Muzeum bezpodmínečné kapitulace, 1998), *Ministarstvo boli* (Ministerstvo bolesti, 2004) a *Baba Jaga snjela jaje* (Baba Jaga snesla vejce, 2008). Kritika v případě těchto textů hovoří o (jugo)nostalgii, ale domnívám se, že v textech jde o ironizaci kolektivní zkušenosti, která je ve své podstatě hrozivá.

5.3.2. Žena u Ugrešićové

Jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole, v první fázi tvorby Ugrešićové dochází k postmoderní dekonstrukci postav, všechny postavy fungují jako nástroje sloužící k odhalení mechaniky fungování kulturních kódů. V jejích textech se poprvé setkáváme s problémem mediální reprezentace ženy, která je v zajetí stereotypního podobenství ukotveného v literatuře a médiích. V jejích textech je tento obraz vycházející z archetypizovaného kulturního mýtu zesměšněn literárními prostředky, jako jsou jazyková klišé, hříčky, banální dialogy či kumulativní děj.

Dochází ke kritice rodové homogenizace a posilování patriarchální ideologie prostřednictvím četby určené výhradně pro ženy (červená knihovna, ženské časopisy), které ženu uzavírají v rámci určitých kategorií, z nichž nemůže vystoupit. To je případ novely *Štefica Cvekova v čelistech života*, která ironizuje pasivní obraz ženy prezentovaný v červené knihovně a médiích, profesně nekompetentní ženy, která čeká doma, až ji přijde zachránit princ na bílém konci. Štefica je ve své zoufalé snaze zavděčit se a naplnit genderovou roli ženy směšná, ale zároveň je jasné, že jí okolí neumožňuje cokoli změnit. Ugrešićová zakončuje román postmoderní hrou, v níž vypravěčka a kolektiv žen z jejího okolí „dají hlavy dohromady“ a vymyslí ten správný, žánrem normativně ukotvený závěr.

³⁰⁶V českém překladu Dušana Karpatského jako *Kultura lži, antipolitické eseje*, Mladá Fronta, Praha, 1999.

Ugrešićová nehledá příčiny, nevyrovnává se s traumaty, zajímají ji konstrukce identity – proto ona hra s triviální literaturou, proto nedochází ke katarzi, jako je tomu u Ireny Vrkljanové nebo Slavenky Drakulićové. Co ale zdůrazňuje, je nemožnost ženského subjektu osvobodit se od schématu diktovaného žánrem, zjednodušeně řečeno: žena se nemůže vymanit z role, kterou jí určilo její okolí.

Paradoxně pod tlakem nacionalistického patriarchálního diskurzu, usilujícího o tradiční koncepcie ženské identity, dochází v tvorbě Dubravky Ugrešićové k odklonu od subverzivního pojetí ženských postav směrem ke konvenčnějšímu pojetí, jaké známe z ženského psaní, tj. vědomí pohlavní příslušnosti, útržkovitost, posílení subjektivity a především autoreferenčnost.

Navzdory tomu, že se vůči tomu přímo v textech Ugrešićová vymezuje, např.: „*V románu [...] je všechno fiktivní: vypravěčka, její příběh, situace i postavy. Dokonce ani místo, kde se odehrává, Amsterdam, není moc reálné.*“ (Ugrešić, 2004: 1; přel. D. V.)³⁰⁷, fakce dodala tvorbě podobu fikce. Navzdory tvrzení autorky se v románu *Ministerstvo bolesti* objevují fragmenty její biografie, rozpad manželství, pocity izolace a osamění, které reflektují autorčinu osobní zkušenost s nucenou emigrací.

Tím morálně silnějším pohlavím jsou v jejích textech ženy; jsou to ony, které se za každou cenu snaží přežít, zatímco muži si libují v sebelítosti: „*Ženy, na rozdíl od mužů, byly neviditelné. Jakoby v pozadí tlačily život kupředu (...) jako každodenní úkol. Muži jako by neměli žádný úkol, uprchlictví vnímali jako osobní těžkou invaliditu.*“ (Ugrešić, 2004: 26; přel. D. V.)³⁰⁸. Zároveň dochází k rozčarování hrdinek intelektuálek, které si budovaly jakýsi iluzorní kulturní svět, který neobstojí v konfrontaci s brutální každodenní realitou, a proto u nich dochází k rozkladu osobnosti, projevují se extrémní emoce a neurózy, ačkoliv se navenek stále snaží zachovat tvář.

Tragédie hrdinek Ugrešićové spočívá v e skutečnosti, že jejich identita byla konstruována na tom, co s rozpadem země nenávratně zmizelo. Na prostoru, lidech, kultuře, každodennosti, která vytvářela síť, jež je ukotvovala a bez jejíž pomoci zoufale tápou a pokoušejí se najít nějakou alternativu. Je přítomno neustálé opakování určitých rituálů, vzpomínek na minulost. Hrdinky se ocitají v pozici absolutního outsidera v prostředí, které sebe samo vnímá jako intelektuálně a vývojově superiorní a s jistým despektem hledí na všechny ty exotické cizince z Východu, kteří je zaplavují.

³⁰⁷ Příloha 1.

³⁰⁸ Příloha 2.

Právě pocity osamělosti, zdůrazňování vnitřních traumat a přetrvávající pocity odcizení vůči vnějšímu světu vedly Dunju Detoni-Dujmićovou k tezi o „mučednickém komplexu“ Ugrešićové (2011: 211). Jak upozorňuje Máša Kolanovićová, autorka svou identitu odpoutává od nacionálního prostoru a ustavuje ji v „heterotopii literatury“ (2011, 113), její identita se proměňuje, není ukotvena ve fyzickém prostoru, ale symbolicky v literatuře. I proto je třeba její texty chápat především jako literární, nikoliv jako explicitně biografické. V literárním kontextu totiž její hrdinky nemusí svou identitu konstruovat na odporu k falogocentrickému diskurzu, tj. explicitně jako feministky, ale jsou schopné se vyrovnat s traumaty způsobenými životním kontextem v rámci vlastní subjektivity.

5.3.3. Rozbor románu *Ministerstvo bolesti*

Román Dubravky Ugrešićové *Ministerstvo bolesti* představuje jeden z nejsilnějších chorvatských textů zabývajících se tématem exilu. Vzhledem k mnohonásobnému významovému zatížení může být pro čtenáře bez zkušenosti s kulturním sepětím prostoru bývalé Jugoslávie obtížně pochopitelný. Název románu odkazuje k amsterdamskému sado-maso klubu Ministry of Pain, ve kterém si studenti slavistiky přivydělávají šitím fetišistického oblečení, ale také v masochistické potřebě hlavní hrdinky Táni Lucićové neustále jítřit rány způsobené ztrátou minulosti. Zároveň jej lze vnímat jako prozaickou metaforu absurdní existence v odcizené společnosti.

Proza nemá souvislý epický příběh, je tvořena vyprávěním a intimními reflexemi hrdinky Táni, jež představují osu textu, na kterou jsou postupně přidávány osudy jejích žáků (prostřednictvím „jejich“ seminárních textů o jugoslávské minulosti a každodennosti). Táňa učí *serbo-kroatisch*, předmět, který již neexistuje, jehož obsah nikdo vlastně ani pořádně nezná: „... *absurdita se zvětšovala a dům se boural. A ode mne se očekávalo, že v té hromadě trosek najdu nějaký průchod a vyrazím kupředu.*“ (Ugrešić, 2004: 54; přel. D. V.)³⁰⁹. Hodiny pojímá jako formu kolektivní psychoterapie pro všechny, kteří ztratili svou identitu: „*Ty země bývalé Jugoslávie, ve kterých se narodili, ze kterých přišli, které už nebyly. Problém vyřešili přivlastňovacím zájmemem náš. [...] Označení jazyka, kterým mluvili, pokud nešlo o slovinštinu, makedonštinu nebo albánštinu, byl po našem. Někdy taky náš.*“ (Ugrešić, 2004: 38; přel. D. V.)³¹⁰. Původní nadšení z vytvoření politické subverze v podobě konstruování „naší společné“ paměti spjaté s předměty každodennosti, jako je igelitová taška, ajvar, piškoty

³⁰⁹ Příloha 1.

³¹⁰ Příloha 2.

Plazma nebo bonboniéry Bajadera, končí rozčarováním, když se objeví stížnosti na její výuku. To, že nová skupina odmítá její přístup, znamená rozpad symbolické jednoty a Táňa se rozhoduje z pozice moci uplatnit kontrolu nad skupinou.

Už od počátku je zjevná její distance od vnějšího světa, ve kterém je cizí. V Amsterdamu se pohybuje v ohraničeném prostoru, vymezeném školou a sklepním bytem ve vykřičené čtvrti. Občas, když už nemůže vydržet vnitřní pocit prázdnoty, chodí pozorovat dění na nádraží a sleduje osoby kolem sebe: „*Ve vlacích, na železničních zastávkách, ovládla jsem jazyk lidské samoty.*“ (Ugrešić, 2004: 39; přel. D. V.)³¹¹ Cítí se vykořeněná společensky i v jazyce: „*Tady jsem obklopená holandštinou a dorozumívám se anglicky, svůj rodný jazyk často vnímám jako cizí.*“ (Ugrešić, 2004: 112; přel. D. V.)³¹². Zůstává až do samého konce uzavřena sama v sobě a není schopna překročit vnitřní izolaci. S manželem Goranem se rozchází krátce po příchodu do zahraničí, kolegové na katedře jsou spíše figurkami z panoptika a přítelkyně Ines spolu s manželem Ceesem reprezentují přezíravý přístup Západoevropanů k lidem z bývalé Jugoslávie.

Totéž se opakuje i po jejím návratu do Chorvatska, kdy zjišťuje, že navzdory tomu, že se úzkostlivě snažila nepodlehnout emigrantské horečce, tj. ideologizaci domova, Záhřeb, který znala, zmizel: „*Chodila jsem záhřebskými ulicemi [...] krok za krokem a opatrně se přidržovala fasády. Všechno se mi zdálo šedé a zchátralé, někdy moje, někdy cizí, někdy bývalé.*“ (Ugrešić, 2004: 127; přel. D. V.)³¹³ Návrat do domácího prostředí neznamena šťastné shledání, naopak je zdrojem dalšího vnitřního zmatku. „*Ano, vrátila jsem se „domů“ [...] „Doma“ už nebylo doma. Zůstala matka. Nebyl ani Goran, ani přátelé, mnozí se rozprchli po světě. Ti, kteří zůstali, už nebyli přáteli. Stalo se to samo od sebe, ne z její vůle, ani z jejich.*“ (Ugrešić, 2004: 112; přel. D. V.)³¹⁴. I pro svoji vlastní matku je cizinkou, kterou ona ostražitě pozoruje a čeká na reakci: „*Přemýšlela jsem o matce. Přemýšlela jsem o tom, jak bránila svoje teritorium. Nejdůležitější bylo, aby se opravil flek na stropě koupelny, aby kohoutky nekapaly, aby byly čisté závěsy, aby život plynul tak jako doposud*“ (Ugrešić, 2004: 126; přel. D. V.)³¹⁵. Táňa zůstává osamělá a není schopna překročit hranice své identity.

Důvod její vykořeněnosti jí nakonec vysvětluje náhodný spolucestující v letadle: „*S odchodem se nemění jen prostor, ale i čas, vnitřní čas. V tomto Záhřebu plyne mnohem*

³¹¹ Příloha 3.

³¹² Příloha 4.

³¹³ Příloha 5.

³¹⁴ Příloha 6.

³¹⁵ Příloha 7.

rychleji než váš vnitřní čas. Vy jste se zasekla....“ (Ugrešić, 2004: 127; přel. D. V.)³¹⁶ Stalo se jí to co většině lidí v exilu: v paměti má zafixovaný obraz toho, co bylo kdysi, nikoliv toho, co je nyní. Proto svou zemi vnímá jako místo, kterému nerozumí, jako zemi v zajetí nacionalismu a kýče (např. všudypřítomný chorvatský státní znak – šachovnice – je dokonce i na bonboniéře).

Její zoufalá touha po kontrole vlastního osudu zůstává nenaplněna, když se ocitá sama, ztrácí zaměstnání a na závěr důstojnost, když ji ve vypjatém momentu její student Igor připoutá železky k topení a pořeže žiletkou. Její akt pomsty – obvinít jej ze znásilnění – nevyjde a ona zůstává sama v prázdném prostoru. Závěr, v kontrastu s realisticky pojatou předchozí částí, a především epilog mají podobu jakéhosi pohádkového happy endu s Igorem, v němž se vyřeší hrdinčiny problémy a ona na pozadí holandského horizontu nalézá vnitřní klid. Tento závěr jako by naznačoval literární vývoj směrem ke komerčnímu pojetí literatury, které vyžaduje konvenčněji pojaté řešení zápletky.

³¹⁶ Příloha 8.

6. It sells – obraz ženy v konzumní kultuře

Zhruba kolem roku 2000 dochází v chorvatském prostředí k definitivnímu narušení přísně hierarchizované literární struktury a prosazení populární literatury. Tento přechod naznačily již některé tendence v postmoderní literatuře tzv. fantastičarů³¹⁷, kdy se stíraly hranice mezi kanonickým a triviálním, objevovala se žánrová rozvolněnost, ale teprve s příchodem skupiny tzv. FAK-ovců³¹⁸ dochází k narušení konvencionálního charakteru kulturní hierarchie. Stírají se hranice mezi uměním a kýčem, místo zdůrazňování literárnosti dochází k široké mediální prezentaci (díla i autora). Dubravka Oraićová-Tolićová to vnímá jako přechod k modelu, kde je prioritní kumulace zisku, nikoliv dílo samotné (Oraić-Tolić, 2006: 159–181).

Pokud v těchto „nových“ textech sledujeme obraz ženy, musíme konstatovat, že konvenuje vkusu široké čtenářské veřejnosti, proto postavy žen výrazněji nevybočují z konzervativního zobrazení ženských postav v rámci rodových struktur. V textech Anteho Tomiče hrdinky naplňují představu ženy, jejímž jediným cílem je nalezení ideálního partnera. V jeho románu *Što je muškarac bez brkova* (Co by byl chlap bez vousů, 2000)³¹⁹ vdavekchtivá vdova Taťana i mladá Julie smysl svého života nalézají v hledání ideálního partnera, obdobně i v románu *Ništa nas ne smije iznenaditi* (Nic nás nesmí překvapit, 2003) je jedinou ženskou postavou znuděná manželka nadřízeného, kterou hrdina svede. Tomić má dar vtipně formulovat dialogy, takže ženské postavy působí živě, avšak z hlediska rodové konstrukce zůstávají buď v pozici objektu milostného zájmu, nebo mají mateřské role.

Obraz ženy se proměňuje pod vlivem populární kultury, prostřednictvím časopisů pro ženy (Cosmopolitan, Elle, pro mladší generaci Tina), které mají výchovný charakter pro novou multimediální generaci. Je v nich prosazován odklon od patriarchálních, ale zároveň i feministických fixací. Již není jasné rozlišení, co je soukromé a veřejné, co osobní a politické, kde končí hospodyňka a začíná feministka (více viz Grdešić, 2009). Proto dochází k typizaci ženských postav prostřednictvím vizualizací a důrazu na tělesnost, mainstreamová kultura určuje, co má žena dělat (jít do fitka, shopping s kamarádkami atd.), jak se chovat (fungovat

³¹⁷ Ale přísně vzato dichotomie se objevuje již ve středověkých textech, v subverzivních karnevalových převráceních nebo textech Marie Jurićové Zagorky, kolísajících mezi progresivností a kýčem (srov. Badurina, 2009, Grdešić, 2009 a Novak, 2003).

³¹⁸ *Festival alternativne književnosti* (Festival alternativní literatury) je koncept veřejných čtení, spjatý s řadou autorů, mj. E. Popovićem, M. Jergovićem, Z. Ferićem a A. Tomićem (více viz Nemec, 2007).

³¹⁹ V českém překladu Jaroslava Otčenáška vyd. v roce 2008 nakladatelství Kniha Zlín.

ve sféře žen, svěřovat se kamarádkám s problémy) a především co chtějí (navzdory aktivní sexualitě hledat ideálního partnera).

Dochází k přechodu od ženského psaní k ženské literatuře. Proměňuje se žánrový systém, romanci nahrazuje posunutím k populární fikci milostný román, žánr s jasně danými pravidly, který ukotvuje patriarchální pojetí identity³²⁰. V chorvatském prostředí přijetím anglo-amerického modelu, jak jej známe z textů Candace Bushnellové a Helen Fieldingové³²¹, vzniká žánr *chicklitu*³²², který, jak uvádí Máša Grdešićová, nabízí nové modely ženské reprezentace (2006: 34-35), diskurz ženskosti přizpůsobený konzumní společnosti. Ukotvuje hrdinku ve veřejném, městském prostoru a dochází ke změně vazeb s okolím; byť typologicky odpovídá tradiční romanci³²³, putuje za stejným cílem, jen jinými prostředky. Klíčové je osobní identita a hledání ideálního partnera, nikoliv společenská angažovanost, epizodický charakter (rychlé posuny od jednoho děje k druhému, deníkové zápisy) umožňující rychlé čtení a osobní vztah čtenáře s hrdinou, resp. autorem. Proto dochází v pravděpodobně nejpopulárnějším textu chicklitu *Šta svaka žena treba znat o onim stvarima* (Co by měla každá žena vědět o těch věcech, 2001) herečky Adrianě Čulinové ke ztotožnění autorky s hlavní postavou Gabrielou – Goge Bjondinou. Text je vlastně monologem stereotypní „blondýny“, která čtenáři předkládá svůj názor na dění kolem sebe a hledání ideálního partnera ve světě patriarchálních konvencí. Kontrast je založen na střetu dvou protichůdných představ o tradiční mateřské roli ženy a sexuální emancipaci.

Čulinová si v románu stále udržuje jistý nadhled nad banalitou městského života, oproti tomu pozdější realizace chicklitu spočívají v emocionálním realismu a plytké snaze vyrovnat se konzumnímu ideálu, případně sklouzávají přímo k pornografii (M. Vukovićová-Runjićová, A. Tajderová) a kýčovitě senzacechtivosti (L. Biondićová, N. Celzijusová, D. Trbovićová)³²⁴. Čtenářky se s takovými texty nejnázne identifikují, proto má tento žánr velkou popularitu a je vydáván ve velkých nákladech a masivně propagován v médiích. Přitom

³²⁰ Podstatné je naplnění šťastného konce, založení rodiny a absence násilí, a zároveň trnitá cesta za štěstím výhradně heterosexuálních hrdinů typizovaných v kategoriích mužnosti a ženskosti – tj. hrdina je autoritativní a mužný, žena krásná a obětavá (více viz Radway, 1982)

³²¹ Vzorem jsou obyčejná holka Bridget z románu Helen Fieldingové *Bridget Jones's Diary* (Deník Bridget Jonesové, 1996) a sex hodnotící čtveřice přítelkyň Carrie, Miranda, Samantha a Charlotte z románu Candice Bushnellové *Sex and the City* (Sex ve městě, 1997).

³²² Termín byl původně pejorativním označením směru v postmoderní fikci, jedná se o složeninu slov chick (mladá holka, kost) a lit (abreviace slova literatura).

³²³ Fabule jasná, postavy typizované a střet předem definovaný.

³²⁴ To vedlo k další polemice o kvalitě ženami psané literatury, která v pojetí B. Radakoviće představuje absolutní dno, na něž umísťuje A. Čulinovou, M. Vukovićovou-Runjićovou a V. Rudanovou (více viz Zlatar, 2006).

v takových textech ženské postavy představují jen malý odklon od tradičně pojatého ženství, vlastně i jejich exponovaná sexualita slouží k jedinému cíli, tj. nalezení rodinného štěstí.

Jako opak k tendenci chicklitu, který se snaží o maximální unifikaci, se objevuje próza Vedrany Rudanové, jež se pokouší uniknout z konzumem vymezené rodové hierarchie. Rudanová imituje mužské chování a využívá tradičně mužské výrazové prostředky, tj. explicitní vulgarismy, k symbolickému narušení tradičního pojetí kultury. Její mediální stylizace do „zlobivé holky“ spočívá nejen v jazyce, ale i ve výběru problematických témat spjatých s minulostí (chorvatsko-srbské vztahy, připomínání krvavé minulosti, kritika politických špiček apod.). V jejích prozaických textech je obraz ženy provokativní, téměř naturalistický a spočívá ve zdůrazňování fyzických aspektů tělesnosti (nekončící popisy vyprazdňování, nevolnosti a menstruací apod.), přitom se věnuje problematice společností široce tolerovanému násilí na ženách. Rudanová v románech *Uho, grlo, nož* (Ucho, krk, nůž, 2002) a *Ljubav na poslednji pogled* (Láska na poslední pohled, 2004) sleduje patologický vztah mezi hrdinkou a mužem, který ji týrá. Problematické patriarchální stereotypy spočívající v představě, že žena je doceněna tehdy, pokud ji muž bije. Její hrdinky stojí v kontrastu s časopisovým pojetím ženy a tvoří přece jen reálnější obraz ženy ve stále patriarchální společnosti, byť i její autorský záměr spočívá v co nejširší čtenářské recepci a prodejnosti, proto rozhodně nejde o texty umělecké, ale spíše reportážní povahy.

Můžeme konstatovat, že v konzumní kultuře se obraz ženy proměňuje, jak uvádí Oraićová-Tolićová, její identita již není určena pohlavní příslušností, ale kulturní pozicionalitou subjektu. (Oraić-Tolić, 2005: 121), proto její uměleckou entitu nelze zcela oddělit od rodových kodifikací.

ZÁVĚR

Ambice této diplomové práce směřovaly ke sledování proměn obrazu ženy v chorvatské próze od období realismu až do současnosti na základě interpretace zvolených textů, které umožnily vnímání v širším společensko-kulturním kontextu. Moje pozornost se zaměřila na konkrétní pojetí ženské postavy v rámci poetiky jednotlivých autorů, s ohledem na disproporci v zobrazení ženských a mužských postav v patriarchální společnosti, která má jasnou představu o úloze ženy ve společnosti. V jedné teoretické a pěti analytických kapitolách jsem se pokusila výše zmíněné konkretizovat.

Problematickým bodem se jeví ženská účast na kultuře a odmítání ze strany mužských kolegů, byť tato problematika nekoresponduje s obrazem ženy v literatuře, domnívám se, že ji bylo třeba zmínit pro pochopení recepčních nesnází, s jakými se setkávaly autorky z 80. let 20. století.

Obecně lze konstatovat, že obraz ženy v literatuře 19. století vychází z novověkých filozofických konceptů a odráží konzervativní patriarchální systém rigidně oddělených sfér, kdy muž je nositelem kultury a žena přírody. To vede k uzavření ženy do rodinné sféry a vnímání její hlavní úlohy jako reprodukční imperativ. Tomu odpovídají i typy ženských postav, se kterými se setkáváme *anděl v domě* a *krásná oběť*, jež představují prototypy křesťanské a patriarchální morálky (typická je pro ně asexualita a extrémní zbožnost). Jako alegorický pár *anděla v domě* funguje *femme fatale* reprezentující demonizovanou sexualitu a chaos. To je doloženo osudových žen A. Šenoy a A. Kovačice, částečně pak u J. E. Tomiče, který tento typ obohacuje o kultivovanost. Nový pohled na ženskou postavu přináší ve svém díle Vj. Novak, který obohacuje typ *anděla v domě* o velkou míru samostatnosti, zároveň o extrémní emocionální křehkost, proto můžeme hovořit o typu *femme fragile*. Tato dekadentní kráska bojuje proti limitům patriarchální společnosti, ale její křehká konstituce neustojí střet realitou. Jako kontrast k těmto zjednodušeným obrazům lze vnímat introspekci D. Jarnevićové, která ve svém *Deníku* narušuje hranici mezi soukromým a veřejným, cudností a sexualitou. To je pro morálku 19. století zcela nepřijatelně, takže její text zůstal na dlouhou dobu v rukopisu.

Obraz ženy se částečně pozměňuje s příchodem moderny, kdy dochází k zesílení polarizace ženských postav, respektive navázání na tradiční modely založené na rigidně oddělených kategoriích mužského a ženského. Stále platí mýtus andělské a ďábelské ženy, ale je obohacen o fetišizaci ženského těla (ve smyslu ornamentu, symbolu, atd.), s mýtem „*věčného ženství*“ se setkáváme u A. G. Matoše. Opačný pól představují koncepce ženské

tělesnosti, s jakými se setkáváme u M. Krleży, ženy jako animální bytosti s vyhrocenou sexualitou, jež se řídí výhradně svými pudy a pokouší se demonstrovat symbolickou moc nad mužem. První ženské postavy s prokreslenou psychologií nalézáme u D. Šimunoviće a M. Begoviće.

Nástup socialismu a jeho koncepce rovnosti představuje jen zdánlivý zlom v zobrazení ženy, dochází však pouze k maskulinizaci, příklonu k typu androgyn, který by měl sloužit jako model odpoutání se od tělesnosti, ale v platnosti stále zůstává model ženy mateřské a obětující se. Na proměnu obrazu ženy má vliv především generace autorek spjatých s ženským psaním, I. Vrkljanová, S. Drakulićová a D. Ugrešićová, které problematizují tradiční koncepty ženství a usilují o alternativní pojetí ženského subjektu. Žena v jejich pojetí je samostatná, emancipovaná a především tvůrčí ve smyslu produkce kultury. Zdůrazněna je její tělesnost. Regrese v pojetí ženy nastává během války za nezávislost, kdy ideologie určuje normativní pojetí ženských postav. Opětovně nastává návrat ke starší koncepci ženy jako matky, jejíž role je péče o domácí krb. To potvrzuje i typologie ženských postav v éře populární literatury, která přichází se zjednodušeným obrazem ženy, se kterou se průměrná čtenářka může snadno identifikovat. Například v podobě chicklitu nebo mediální hry u V. Rudanové.

Na základě prostudovaného materiálu, lze tvrdit, že v chorvatské literatuře dochází k proměně obrazu žen z mytologizovaného archetypu přes metaforicky zachycené ženství až po komplexní ženské postavy, nicméně schematický model je společensky natolik silný, že „odolává“ i v epochách, jež kladly důraz na alternativní koncepce ženskosti (budování socialismu, komerční literatura). Ztotožnění ženy s její biologickou, mateřskou rolí je něco, co představuje pravděpodobně nejstabilnější typ ženské postavy, jež se zřídka kdy proměňuje. Takže i v současné populární literatuře jsou tradiční modely ženství stále platné, jen s tím rozdílem, že postavy zastávající konzervativní názory a rodinné hodnoty, otevřeně prezentují svoji sexualitu, což v původním modelu nebylo možné. Také jejich aktivita se posouvá do veřejné sféry prostřednictvím profesní specializace. Zjednodušeně řečeno, ženská postava se po celou dobu co jsme ji sledovali, pohybovala v rámci vymezených kategorií a rodového konstruktů, který se jí nepodařilo překročit.

Na závěr je třeba konstatovat, že možnosti interpretace ženských postav jsou mnohem bohatší, než jak bylo naznačeno v této práci, která se tématem zabývala pouze z pohledu feministické kritiky a společenské recepce.

Diplomová práce se pokusila zachytit, jakým způsobem se vyvíjel obraz ženy v chorvatské literatuře na hlubší analýze tvorby devíti autorů a zasazení do širšího kulturně - společenského kontextu, ale je třeba si uvědomit, že jsem mohla zpracovat jen několik málo autorů, přitom by si minimálně Milan Begović a Ivana Sajková zasloužili detailnější rozbor pro odklon od stereotypního pojetí ženských postav. Zároveň je tato práce základem, který by měl posloužit k budoucímu hlubšímu studiu narativních strategií ženských autorek přelomu 19. a 20. století, jež se pokouší o uplatnění v literatuře ovlivněné patriarchálními hodnotami společnosti a zjistit, pronikají-li do jejich tvorby feministické strategie, dochází-li ke snaze o společenské uznání neobvyklým způsobem (formou intimní výpovědi, corss dressingu, apod.) či snad dokonce ke konfrontaci ženského subjektu s patriarchálním falogocentrickým diskursem.

Literatura:

- Barković, J., *Sinovi slobode*, Zagreb, 1948.
- Drakulić, Slavenka: *Sabrani romani*, Zagreb 2003.
- Jarnević, Dragojla: *Dnevnik*, Karlovac, 2000 (ed. Lukšić, Irena, doplnjeno vysvětlivkami).
- Kovačić, Ante: *U registraturi*, Zagreb, 1964.
- Krleža, Miroslav: *Návrat Filipa Latinovicze; Na pokraji rozumu*, Praha, 1981.
- Krleža, M., *Adam i Eva*, Zagreb, 2002.
- Novak, Vjenceslav: *Poslednji Stipančići*, Zagreb, 1960.
- Tomić, Josip Eugen: *Melita*, Zagreb, 1994.
- Tomić, Josip Eugen: *Zmaj od Bosne*, Zagreb, 1973.
- Šenoa, August: *Zlatarovo zlato*, Zagreb, 1997.
- Šenoa, August: *Branka*, Zagreb, 1998.
- Ugrešić Dubravka: *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004.
- Ugrešićová Dubravka: Štefica Cveková v čelistech života in *Pět jugoslávských novel*, Praha, 1985.
- Vrkljan, Irena: *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987.

Sekundární literatura:

- Abrahams, Lynn: *Zrození moderní ženy*, Praha, 2005.
- Badurina, Natka: *Nezakonite kćeri ilirije*, Zagreb, 2009.
- Bahenská, Marie, Heczková, Libuše, Musilová, Dana (eds.): *Iluze spásy*, Praha, 2011.
- Bahenská, Marie, Heczková, Libuše, Musilová, Dana (eds.): *Ženy na stráž!*, Praha, 2010.
- Bloom, Harold, *Kánon západní literatury*, Praha, 2000.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, 1992.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London, 1990.
- Croatian literature 2000–2003 Catalogue*, Zagreb 2004.
- Čale-Feldman, Lada: *Femina Ludens*, Zagreb, 2005.
- Detoni-Dujmić, Dunja: *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb, 1998.
- Detoni-Dujmić, Dunja: *Lijepi prostori*, Zagreb, 2011.
- Dukić, Davor: Pedesete u hrvatskoj književnosti i kulturi in Bagić, Krešimir (ed.) *Način u jeziku/Književnost i kultura pedesetih*, Zagreb, 2008.
- Dujić, Lidija, *Ženskom stranom hrvatske književnosti*, Zagreb, 2011.

- Dujić, Lidija, Ženski red u Čudnovatim zgodama šprta Hlapića Ivane Brlić - Mažuranić, *FLUMINENSIA*, r. 25 (2013), č. 1, s. 7–19.
- Fališevac, Dunja, Benčić, Živa (eds.), *Čovjek/prostor/vrijeme*, Zagreb, 2006
- Felski, Rita: *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge, 1989
- Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Zagreb, 1986
- Frangješ, Ivo: *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1987.
- Frangješ, Ivo: *Stilističke studije*, Zagreb, 1957.
- Friedan, Betty: *Feminine mystique*, Praha, 2005.
- Fry, Northop: *Anatomie kritiky*, Brno, 2003.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven and London, 2000.
- Goldstein, Ivo: *Hrvatska 1918. – 2008.*, Zagreb, 2008.
- Grdešić, Maša: Što je Laura? Otkuda je ona?: ženski nered u romanu U registraturi Ante Kovačića in Duda, Dejan, Zlatar, Andrea (eds.), *Poetika pitanja*, Zagreb, 2007, s. 249-264.
- Greiams, Algirdas Julien, Základní prvky teorie interpretace mytologického vyprávění in Heczková, Libuše: *Pišící Minervy*, Praha, 2009.
- Irigaray, Luce: *Speculum of the other woman*, Ithaca and New York, 1985.
- Iveljić, Iskra, *Očevi i sinovi*, Zagreb, 2007.
- Jambrešić-Kirin, Renata: Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90–ih, *Reč*, r. 2001, č. 61/7.
- Jambrešić - Kirin, Renata: *Dom i svijet*, Zagreb, 2008.
- Jambrešić - Kirin, Renata, Škokić, Tea (eds.): *Između roda i naroda: etnološke i folklorističke studije*, Zagreb, 2004.
- Jelčić, Dubravko: *Majstori realističkoga pripovijedanja*, Zagreb, 1971.
- Jelčić, Dubravko: *Nove teme i mete*, Zagreb, 1995.
- Jelčić, Dubravko, *Šenoa*, Zagreb, 1984.
- Kalivodová, Eva: *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron? O rodu v životě literatury*, Praha, 2010.
- Kalnická, Zdeňka: Feministická estetika in Zahrádka, Pavel: *Estetika na přelomu milénia*, Brno, 2010, s. 241–265.
- Kermode, Frank: *Smysl konců*, Brno, 2007.

- Knežević, Đura: Kraj ili novi početak. Feminizam od šezdesetih do danas u Jugoslaviji i Hrvatskoj, In: Feldman, Andrea (ed.), *Žene u Hrvatskoj, ženska i kulturna povijest*, Zagreb, 2004, s. 247–261.
- Kokalevská, Inga: Woman or Man? Androgynous bodies in the Soviet culture of 1930's in *Prague perspectives (II)*, 2007, s. 87–101.
- Kolanović, Maša: Kome treba „identitet“? in Roksandić, Drago, Cvijović Javorina, Ivana (eds.), *Desničini susreti 2005 - 2008*, Zagreb, 2009, s. 110–118.
- Kolanović, Maša: *Udarnik, buntovnik, potrošač*, Zagreb, 2011.
- Kolodny, Anette, *The Land Before Her Fantasy and Experience of the American Frontiers*, Chapel Hill, 1994.
- Kristeva, Julia: *Revolution in Poetic language*, New York, 1987
- Kyloušek, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*, Brno, 2002.
- Lasić, Stanko Roman Šenoina doba in *Rad*, č. 341, Zagreb, 1965.
- Lasić, Stanko *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, šest svazkū, 1989–1993 Zagreb, 1989.
- Lehan, Richard: *City in Literature: an intellectual and cultural history*, Berkeley/Los Angeles, 1998.
- Lenderová, Milena: *K hříchu i k modlitbě*, Praha, 1999.
- Lenderová, Milena, Jiránek, Tomáš, Macková, Marie (eds.): *Z dějin české každodennosti*, Praha, 2009.
- Lukić, Jasmina: Pisanje kao antipolitika, in *Reč*, č. 66, r. 2001, s. 73–102.
- Malinar, A. *Krleža – panorama pogleda, pojava i pojmovi*, Sarajevo, 1975.
- Marjanović, Marjan: *Hrvatska književna kritika III.*, Zagreb, 1960.
- Mandić, Igor, *Zbogom dragi Krleža*, Zagreb, 2007.
- Marot-Kiš, Danijela, Bujan, Ivan: Tijelo, identitet i diskurs ideologije in *FLUMINENSIA* č. 2, r. 2008
- Matonoha, Jan: Psaní vně logocentrismu, in *Text v pohybu*, Praha, 2010
- Moi, Toril: *Seksualna/tekstualna politika: Feministička književna teorija*, Zagreb, 2000.
- Morrisová, Pam: *Literatura a feminismus*, Brno, 2000.
- Nemec, Krešimir (ed.): *Lexikon Hrvatskih pisaca*, Zagreb 2000.
- Nemec, Krešimir: *Mogućnosti tumačenja*, Zagreb, 2000
- Nemec, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*, Zagreb, 1994.

- Nemec, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, Zagreb, 1998.
- Nemec, Krešimir: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, 2003.
- Nemec, Krešimir: *Putovi pored znakova*, Zagreb, 2006.
- Nemec, Krešimir: *Tragom tradicije*, Zagreb, 1995.
- Nemec, Krešimir: Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća in Botica, Stipe (ed.), *Zbornik zagrebačke slavističke škole 2002*, Zagreb, 2003, s. 100–108.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske Književnosti*, Zagreb, 2003.
- Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Dívčí válka s ideologií*, Praha, 1998.
- Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Ženská literární tradice*, Praha, 2007.
- Ograjšek Gorenjak, Ida: On uči, ona pogađa, on se sjeća, ona prorokuje, in Feldman Andrea (ed.) *Žene u Hrvatskoj. Ženska i kulturna povijest*, Zagreb, 2004, s. 157–181.
- Oraić-Tolić, Dubravka: *Muška moderna, ženska postmoderna*, Zagreb, 2005.
- Oraić-Tolić, Dubravka: Suvremena hrvatska proza i popularna kultura, in Bagić, K. (ed.), *Raslojavanje jezika i knjižvnosti*, Zagreb, 2006, s. 159–182.
- Oraić-Tolić, Dubravka, Kulcsar Szabo, Ernő (eds.). *Kulturni stereotipi: Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, Zagreb, 2006.
- Oraić-Tolić, Dubravka, Suvremena hrvatska proza, in *Republika LVII/2001.*, č 5–6, s 50–70.
- Paglia, Camille: *Sexual personae*, New York, 2000.
- Pateman, Carole: *Ženski nered: demokracija, feminizam i politička teorija*. Zagreb, 1998.
- Pateman, Carole: *Spolni ugovor*, Zagreb, 2000.
- Pederin, Ivan: August Šenoa u odnosu s austrijskom i njemačkom književnom i političkom ideologijom in *Godišnjak Njemačke narodnoslovne zajednice*, Osijek, 1996, 19–43.
- Protrka, Marina: Stvaranje književne nacije, Zagreb, 2008.
- Radway, Janice A.: *Reading the Romance, Women, Patriarchy, and Popular Literature*, North Carolina, 1982.
- Sablić-Tomić, Helena: *Intimno i javno – ogledi o suvremenoj autobiografskoj prozi*, Zagreb, 2002.
- Sablić-Tomić, Helena: *Gola u snu: O ženskom književnom identitotu*, Zagreb, 2004.
- Sablić-Tomić, Helena: *Prostori suvremene ženske proze*, in *Književna republika*, 2005, č. 5/6.
- Sklevicky, Lydia: *Konji, žene, ratovi*, Zagreb, 1996.
- Solar, Milivoj: *Granice znanost o književnosti*, Zagreb, 2000.
- Šicel, Miroslav: *Pisci i kritičari*, Zagreb, 2003.
- Šicel, Miroslav: *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga II, Realizam*, Zagreb, 2005.

- Timofejev, Leonid Ivanovič: *Theorie literatury*, Praha, 1953.
- Weininger, Otto: *Spol i karakter*, Zagreb, 2008.
- Yuval-Davis, Nira, *Gender and Nation*, London, 1997.
- Zábrodská, Kateřina: *Variace na tender*, Praha, 2009.
- Zečević, Divna: *Dragojla Jarnević*, Zagreb, 1985.
- Zlatař, Andrea, Konstrukcija privatnosti: prostor teksta in *Kolo*, XI/2001., č. 2, s. 214–215.
- Zlatař, Andrea: *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb, 2004.
- Žmegač, Viktor: *Književnost i zbilja*, Zagreb, 1982.

Prameny:

www.ffzg.hr
<http://globus.com.hr>
www.hrcak.hr
www.iliteratura.cz
<http://krlezijana.lzmk.hr>
www.nacional.hr
www.moderna-vremena.hr
www.voxfeminae.net
www.women-war-memory.org
www.zarez.hr
www.zinfo.hr

PŘÍLOHY

Typologie obrazu ženy v 19. století - mytologizovaný archetyp a subverze ženské identity

Příloha 1

„... jendostrana, simplificirana, puna stereotipa, a za ženski rod često i diskriminirajuća.“

Nemec, K., Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća in Botica, S (ed.), *Zbornik zagrebačke slavističke škole 2002*, Zagreb, 2003, s. 100

Příloha 2

patrijarhalizam počiva upravo na pozivanju na prirodu i na tvrdnju da ženina prirodna funkcija rađanja određuje i njezino mjesto u kući i podređen položaj u poretku stvari

Pateman, C., *Ženski nered: demokracija, feminizam i politička teorija*, 1998, s. 118

Příloha 3

„najživlji i literarno najuvjerljiviji ženski likovi hrvatske književnosti. One su koketne, zamamne, agresivne, dijabolične; iz njih zrači nešto prijeteće. U njima je sabijen iracionalni potencijal što provocira i pred kojim se ne ostaje ravnodušnim“

Nemec, Krešimir, *Tragom tradicije*, 1995, s. 74.

Příloha 4

„U romanu Zlatarovo zlato u Klari Grubarevoj bijesna krv ,gamzi žilama, kao otrovna zmija‘, u Seljačkoj buni Lolička se savija oko Tahijeve šije poput zmije, za Loru u Novakovu Pavlu Šegoti se decidirano kaže da je bila zmija, a Tomićeva Melita privlači nekom neodoljivom snagom ,kao što privlači zmija svojim pogledom nježnu ptičicu koju je za svoju žrtvu izabrala.““

Nemec, K., *Tragom tradicije*, 1995, s. 68–69

Výhradně anděl nebo monstrum?

AUGUST ŠENOA

Žena u Šenoy

Příloha 1

“Ja znam da primam na sebe križ, ja ga hoću primit na sebe i nosit ga junački za moj narod, za moj zabačeni puk”

Šenoa, A., *Branka*, 1998, s. 44

Příloha 2

„Ženska vrijedi dva puta više kad se sama bez muške pomoći prehraniti zna; bit će samostalnija, ponositija, bit će sigurnija od nesreće, pa uda li se može pomagati i muža“

Šenoa, A., *Branka*, 1998, s. 18

Příloha 3

„Žena kod Šenoe doduše ugaoni kamen kuće, ali u građanskom smislu nezrela i nesposobna da sama živi, posve onako kao u bračnom zakonodavstvu XIX. st. i u teologiji apostola Pavla.“

Pederin, I., August Šenoa u odnosu s austrijskom i njemačkom književnom i političkom ideologijom in *Godišnjak Njemačke narodoslovne zajednice*, Osijek, 1996, s. 25

Příloha 3

„Vama je dano da nesretnu čovjeku povratite sreću, Hrvata Hrvatskoj. Smijete li ga odbiti a da ne ogriješite dušu?“

Šenoa, A., *Branka*, 1998, s. 207

Rozbor románu Zlatníkův drahoušek

Příloha 1

„... lijepa je - živa prilika usnulog anđela«, šapnu mladica motreći jednu krasnicu.“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 17

Příloha 2

„ja sam muška glava, meni je misliti“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 100

Příloha 3

„Pa tek kad pupolj budne ružicom, djevojčice djevicom! Divna li oku milja! Kad je nedjeljom i svetkom, iduć od rane mise preko Markova trga kući svojoj, premetala drobne nožice, obuvene crvenim šiljastim postolicama, kad joj se lijepa glavica njihala pod kitnom partom, a bujne joj se crne plete spuštale niz plavetni, janječ krznom ošiveni zobun, kad je ručkama držala na prsima veliki, srebrom okovani molitvenik, stidno gledajući pred sebe, da nisi mogao spaziti munjevita oka od dugih svilolikih trepavica, bio bi rekao svatko: eto, svetica sašla sa oltara među svijet da milim pojavom razveseli snuždene ljude.“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 5

Příloha 4

„Na pragu pojavi se blijeda kao anđeo od mramora – Dora“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 25

Příloha 5

"Zagleda Doru i stade nijem i blažen. Djevojka je sjela na veliki oćev stolac. Krv joj je igrala licem, usnice treptjele, a sjajne oći upirale se blažene u mladoga krasnika. Ubrzo od stida ponikle nice; skrstiv ruke na prsima, kanda je stiskala burno srce, sva se je tresla ko šiba, jedva je i disala, zanos joj otimao rijeć."

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 25

Příloha 6

„Ja poznajem samo Pavla, ja ljubim samo Pavla, bio ubog, bio bogat, bio velikaš, bio kmet."

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 80–81

Příloha 7

„Dora srvana od teškoga straha ležaše bez svijesti blijeda - reć bi mrtva. Nadnese se mladić nad njezino lice i nijem je motrio ljepotu djevojku. »Anđele slatki!«, šapnu tužnim licem, »kolika se nevolja oborila na te slabašnu djevicu! Zloba i glupost urotiše se proti tebi, čista dušo, da bude plijenom grešne volje."

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 60

Příloha 8

„Da je Dora s mužem griješila, a ja da sam pomagala! Gdje vam je srce, gdje duša, kume? Dora, ta bijela ružica, ta golubica, koja ima srce da bi se njom i anđeli božji dićili, kojoj Zagreb para nema kako je čista i krotka, kojoj sam ja kuma!"

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 64

Příloha 9

„» Evo Gregorijanca po trećí put da ti kaže, oj paklena hudobo, da te mrzi, da te prezire, da bjega od tebe kao .to se bjega od kuge. Ne diraj u svete ove ostanke, izrode pakla, ne muti kužnim dahom tomu anđelu rajskou sna. [...] Gle, tu počiva moja sreća, moja nada, moj život, a sve to - sve satrló je .đavolskom himbom tvoje opako gujsko srce.« ... nije li to grb Klare Ungnadove, preljubnice, bludnice i trovnice?"

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 122

Příloha 10

„Na lavljoj koži počiva žena. Biser joj sapinje zlatne pramove, a puno joj tijelo pokriva napol savorita haljina od zelene indijske svile. Vrh čela joj bliješti sjajan smaragd kao užasno oko baziliska. Naslonila divnu glavu na bujno rame, ispod zlatnih trepavica žmiri na diva, a rug joj oblice bujne usne. [...] To je zlatna zmija Dalila, to je ukroćeni lav – Samson."

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 44

Příloha 11

„Na Mokricama sniva Pavao o Dori - gle kako je goni crna krilata zmija - sad je dostignu - sad će je - ne, nije to zmija - ti si to, Klaro!“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 109

Příloha 12

„Visoko, glatko čelo odavalo je neobičnu pamet, [...] A srce, a čuvstvo? Teško je reći. To glatko fino lice čas bi se zažarilo plamenitim zanosom, čas izrazilo otrovnim rugom, čas složilo u neodoljiv posmijeh, čas okamenilo hladnim mramorom.“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 45

Příloha 13

„»Ja svoga muža ljubila nisam. Prodaše me bogatu glupaku, a taj me zapregnu pod jaram kućnoga zakona. Duša bijaše mi krilata ptica, a sad je pogibala u zlatnoj gajbi.“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 49

Příloha 14

„»Kristofore!«, zamoli Klara, »ako je istina da me ljubiš od zbilje, Kristofore, pokaži to sada, osveti me sada [...] jer tako mi Isusa i Marije, dok ne ovršiš što rekoh, neću dati da me se dodirne.«“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 112

Příloha 15

„Rugaj mi se, ljubiti ću te; prokuni me, ljubiti ću te; pogazi me, i opet ću te ljubiti. žena sam drugoga, da. A pop veže samo ruke, ne veže srca, srca vežu se sama“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 109

Příloha 16

„I zakleh se na svetu hostiju da neću nego tebe, i prije da ću propasti u zemlju nego ne imati tebe. [...] Pavle za tebe vrći ću na kocke i dušu i raj, tebi ću robovati, tebi dati dušu i tijelo! Uslišaj me! Uzmi! Primi me jer ja - ja te ne puštam!“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 49–50

Příloha 17

„»Da«, reče, »istina je, Pavle! Ja sam dala otrovati Doru /.../Jer sam poludjela, pobjesnila za tobom. Ako se griješi namjerom, ja grešnica nisam. Nije mi pamet počinila taj grijeh, srce moje je griješilo.“

Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 1997, s. 122

Přílohy:

Démonická femme fatale

Biografije Antuna Kovačiče (1854 – 1889)

Příloha 1

„Naš realizam je [...] konglomerat različitih tendencija i poetičkih opredjeljenja. [...] Kovačić piše značajan roman „U registraturi“, ali i trivijalnu, još „nižim“ romantizmom natopljenu „Baruničinu ljubav“. [...] Osjeća se, doduše, da se na literarnoj sceni rađa nešto novo, ne baš sasvim jasno definirano, ali i staro je još uvijek živo i vitalno. [...] Snažan je utjecaj Turgenjeva i francuskih realista, ali i pisaca trivijalne literature poput Decima, Suea, Dumsa ili Sacher-Masocha [...] slijede se naturalistički programi, a u isto vrijeme pišu i hajdučki romani inspirirani usmenom književnošću.“

Nemec, K., *Povijest hrvatskoga romana: od početka do kraja 19. stoljeća*, s. 142–143

Příloha 2

„...pokoušao je analizirati filozofiju našeg malograđanina i bezkičmenjaka, demaskirati moralnu pokvarenost i hipokriziju „žabarskog“ društva. [...] analizira karakteristična očitovanja filistarskog mentaliteta, oportunizam, konfonizam, samozadovoljnost, lojalnost, zavist, kameleonstvo, dvoličnost...“

Nemec, K., *Povijest hrvatskoga romana: od početka do kraja 19. stoljeća*, s. 174–5

Rozbor románu V registratuře

Příloha 1

„...od dječaka postao mladičem.“

Frangeš, I., *Stilističke studije*, Zagreb, 1959, s. 225

Příloha 2

„...o njemu odlučuju drugi. Ivica je bijedno, ništavno čeljade, bez energije, bez volje, bez prave svijesti o sebi.“

Jelčić, D: *Nove teme i mete*, 1995, s 17

Příloha 3

„Roman dobiva treće lice zbog nje, jer od sada pa nadalje Laura postaje zvijezdom romana, a dosadašnji glavni junak tone u pozadinu. Ona preuzima zaplet u svoje ruke, te u njega unosi popularne elemente koji će vladati romanom do samoga kraja.“

Grdešić, M., *Što je Laura? Otkuda je ona?: ženski nered u romanu U registraturi Ante Kovačiča*, 2007, s. 256

Příloha 4

„Laura ima motivacijske osnove u svome bijednom djetinjstvu i porijeklu iz “slučajne porodice““

Flaker, A., *Stilske formacije*, 1986, s. 184

Příloha 5

„golo tijelo žene, božanske ljepote!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 50

Příloha 6

„Ona prasne u bahantičan smijeh. U taj tren joj pogledam u oči, i ona mi se pričinu posve drugom. Njezine mile crte sada se nekuda otegoše. Ona lijepa ustašca ne odisahu nježnošću nego mi se prividješe kano da će ugristi...Oči joj žmirucahu kano ptici grabilici za plijenom. Mene proburazi iznenada neka zima...“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 141

Příloha 7

„Pa šta nas briga za puk i njegove glupe predsude i bajke?“ - trpko će Laura, okresavši svijeću. „Mi se ljubimo i volimo kao sunce i svjetlo, opskrbljeni smo i svega je u obilju... Zar nam je puk i njegovo zanovijetanje više negoli smo mi sami sebi?“ Sada joj Ivica ispriповijeda [...] „Evo, tako ti je s nama, [...] valja nam što prije odlučiti: ili se umah vjenčajmo i stupimo u brak, te tako udovoljimo i bogu i ljudima - ili se ja vraćam u škole, a ti me ovdje u roditelja pričekaj dok svršim svoje nauke!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 315

Příloha 8

„Pa ja ću se maknuti otale [...] Do svih ti je više stalo, svi oni su ti prvi i jače prirasli na srce i silnije privezani o dušu, negoli ja sirota! Neka budu samo ti računi čisti! Čisti! Budi sretan! Budi sretan!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 318

Příloha 9

„Nikada! Nikada! Nikada! Ja ću živjeti slobodno, slobodno ću te ljubiti i obožavati. Ali u nikakvim, ni crkvenim, ni svjetovnim okovima, pa ovaj tren umrla naša ljubav! Nikada! Pamti! Nikada!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 318

Příloha 10

„štićenica i rođakinja našega dobrotvora“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 139

Příloha 11

„Već ti rekoh da od toga brašna neće biti nikada pogaće, pa dogodilo se što mu drago!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 377

Příloha 12

„Nikada nijedna druga neće biti tvoja, ni ti njezin!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 387

Příloha 13

„zagrli opet dak Ivica djevojčicu i on je ocutio vrele njezine suze i... prvi put... stidan cjelov nevinog seoskog anđelka... tako tiho... tako tajanstveno... kano dašak, kano kapljicu tople jutarnje rose što je sagrijaše trakovi blagoga sunašca.“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 319–320

Příloha 14

„Ančice moja! Ančice! Snivam li ili je to neka nebeska utvara? Javi mi se, jesi li ti to? Ančice moja!... - i pohrli k njoj. - Ivica! Ivica! Ivica! - ciknu i vrisnu, zajeca i proploče ona... - Ja sam, Ivice, ja! Oh, tako je htjela sveta bogorodica, kojoj se ja molim dan i noć, da budeš ti danas spasitelj moj!... Ivica... Ivica - šaputaše djevojčice zamrlim glasićem, privinuvši se uz pobjednika.“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 367

Příloha 15

„Ta okrivit će me da sam živoga anđelka skinula i ukrala negdje s oltara... Oh, ne polazim ja zaman tako često sve naše crkve i kapelice! - radovaše se stara. - Ljiljan, ljiljan, bijeli, snježni ljiljan koji još nikada ne tače ljudska pogana ruka!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 355

Příloha 16

„Ipak je Laura majstorica! Oh! Laura!...Laura!“

Kovačić, A., *U registraturi*, 1964, s. 394

Hranice ženské svobody

žena u Tomiće

Příloha 1

„Otac se niti ne veseli ženskomu čedu kad mu se rodi, jer ono je stvoreno za harem, ne za svijet. U haremu se rodi, u njem živi, u njem umire, strana svijetu, vječna ropkinja tuđe volje.“

Tomić, J. E., *Zmaj od Bosne*, 1973, s. 15

Příloha 2

„Mejri ima oko osamnaest godina, a krasna je da je se ne mogu dva oka sita nagledati. Lica je bijela poput bijele ruže, ustašca kao da su joj dukatom mjerena, a svježa su i crvena kao zrela, neubrana jagoda. Crnu kosu je nehajno unatrag priečešljala i splela u dvije gojne pletenice koje joj padaju niz ramena. Odjevena je sva u crveno. Ima na sebi široke dimlije od crvene svile, a kaftančić je od crvene kadife, iskiićen zlatnim vezom i biserom. Ispod kaftana bjelasa se košuljica od fine čipkalije, iz koje se dižu puna bijela kao snijeg njedra na kojima se sjaje djerdan od tri niza žutih dukata.“

Tomić, J. E., *Zmaj od Bosne*, 1973, s. 4

Příloha 3

„Na, ubij me! - reče Mejra, koraknuv naprijed. - Bolje je da poginem i sa mnom plod koji od tebe nosim.“

Tomić, J. E., *Zmaj od Bosne*, 1973, s. 25

Rozbor románu Melita

Příloha 1

„U ženskom društvu, među svojim vršnjakinjama, bijaše Melita gospodujuće lice. Sve su osjećale premoć njezina duha i neobične sile u saobraćaju kojom je po svojoj volji privlačila i odbijala osobe.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 47

Příloha 2

„Sirota Ljubica! Ona nije slutila da je guju pritiskala na svoje grudi. No tko bi mogao što takvo i pomisliti gledajući i slušajući Melitu? Glumila je majstorski, da se nije moglo bolje.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 176

Příloha 3

„Obje djevojke spadale su u ono bogomoljačko društvo otmjenih zagrebačkih gospođa koje s velikim molitvenicima u ruci marljivo polaze svibanjsku marijansku pobožnost, a poslije se žure u »club lascive« gdje su se onda s nasladom čitale Casanovine pustolovine ili Prévostove Pariškinje.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 46

Příloha 4

„Miran, sretan porodični život, [...] nije joj se nimalo sviđao. U takvu životu ona bi iščeznula za šire krugove, za svijet, a ona baš hoće da živi u svijetu i za svijet. Ali tomu se hoće slobode, a ljubav je ropstvo. Ona će da bude slobodna, živjet će po svojoj volji, bez stega [...] treba za

to naći muža prilagodljiva [...] Ne bude li iz početka takav, ona će ga već učiniti mekšim i sebi podložnim. Pa ako joj to ipak ne bi pošlo za rukom – ona će se s njim rastati, na kraće ili duže vrijeme, pa makar i zauvijek.... Što zato? Tko da u sadašnjem vijeku još mari za predsude o braku? Osobna je sloboda idol komu se ona jedinomu klanja!“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 30

Příloha 5

„Meni ne prija takav brak... Moj ideal je brak bez ljubavi, ali slobodan... Je li me razumiješ?“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 32

Příloha 6

„Melita je kucajućim srcem dočekala Rudnića, ne možda zato jer je za nj što osjećala - o tom nije moglo biti ni govora - već stoga jer se je spremala na manevar koji je mogao da bude sudbonosan po njezinu budućnost. [...] Ona je odmah primijetila svojim pronicavim duhom da ima posla sa samosvjesnim, dapače ponosnim novčarom, koji tvrdo vjeruje u svemoć novca i prema tomu se vlada. Melita je odlučila da će tomu njegovu ponosu dati ustuka ponosom koji se ne da naučiti nego leži u modroj krvi. [...] O, to je ona dobro umjela, a ovaj put je tu taktiku izvela tolikom vještinom da je bila sama sobom zadovoljna.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 48

Příloha 7

„Ona je jedva čekala da se riješi toga dosadnoga »gnijezda«, kako je nazivala Orlovac, i da poleti u bijeli, veliki svijet kamo ju je srce neodoljivo vuklo.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 167

Příloha 8

„- Varaš se, meni je puno stalo do njegove ljubavi... Ona je za me glavnicu koju čuvam i uvećavam svojim načinom.

- Ja ne razumijem taj tvoj način.

- Odbijam i privlačim po volji... To je moja metoda uz koju ću ga uvijek držav u svojoj vlasti.

- Samo da se ne prevariš.

- Ne boj se! Poznam ja muškarce u dušu!

- U tebi je nešto sotonskoga, moja draga!

- Melita sam i - ništa drugo!“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 163

Příloha 9

„Ona ne bijaše po naravi putena kova, niti je u njoj bio najmoćniji osjećaj sklonosti naprama muškoj glavi kao u mnogim drugim ženskima. Taština i ponos bijahu glavna joj svojstva. Ona je Alfreda doduše ljubila, ali da je nisu radi njega onako bolno uvrijedili, tko zna da li bi ona za njim tako čeznula. Njezina ljubav prema njemu hranila se najviše tom uvrijeđenom njezinom taštinom i ponosom.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 178

Příloha 10

„Istina je bila da Melita svoga čeda ni vidjela nije, da ga dapače nije poželjela ni vidjeti. Štoviše, ona je zahtijevala da se to »derište« što dalje premjesti, samo da ne čuje njegov glas o kom joj se činilo da vrlo sjeća na glas svoga oca“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 158

Příloha 11

„Branimir je najveći dio dana bavio se oko svoga čeda. Da mu se samo ništa ne dogodi i da bude posve siguran, on je dao svoj kabinet i svoju spavaću sobu urediti tik uz sobe gdje je bilo smješteno dijete s dojiljom i sobaricom kojima je bilo dan i noć na brizi. [...] svaki put kada bi dijete zaplakalo, bilo danju, ili noću, stvorio se kod zipke da vidi nije li mu šta. On je bio prisutan kada su dijete kupali i kad su ga oblačili. To su mu bili najslađi časovi u kojima je bio blažen i sretan, a ta sreća bila bi potpuna da je samo ona drugačija.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 158–9

Příloha 12

„A Ljubica - začeo sada Alfred razmišljati o strininoj odabranici. - Ljepušna je, tko da taji; čista joj je duša kao u anđela; nježna je i skromna kao poljski cvijet, prava ljubica. Palo mu na pamet kako mu je ljubežno a čisto pogledala u oči kad ju je pri svom dolasku u Borkovec poljubio u čelo. Nema sumnje: ona će mu biti dobra, vjerna žena.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 20

Příloha 13

„Činila mu se kao krivi dragulj i cvijet bez mirisa. Njegovo srce naginjalo je odsele sve više Ljubici: mirna, ali trajna ljubav naprama svojoj lijepoj i čestitoj ženici uvriježila mu se napokon u srce, a ona je u toj ljubavi svoga muža našla najveću sreću svoga života.“

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 231

Příloha 14

„Mjesec dana poslije toga razgovora dobije Branimir list od grofa gdje mu javlja da je Melita sišla s uma. Neprestana uzbuđenost, ljubovanja, sekt i orgijske, besnene noći bijahu

uzrokom da je u ujedanput počela mahnuti. Nije preostalo ino nego je otpraviti u ludnicu. Psihijatri izjaviše da je njezino stanje neizlječivo. “

Tomić, J. E., *Melita*, 1994, s. 232

Žena zůstane ženou - paradox veřejného a soukromého

Biografie Dragojly Jarnevićové

Příloha 1

„Upisující se u „muški“ diskurs i prihvaćajući dostupne žanrove i teme, ona je zapravo pravi primjer spisateljice, koja se barem kad je riječ o javnom djelovanju – svaralaštvu, prilagođava kulturnim uzusima svog vremena. “

Protrka, M., *Stvaranje književne nacije*, 2008, s. 240

Příloha 2

„Dragojla Jarnević počela je književnim radom u pretežno nepismenoj [...] sredini koja će zadugo smatrati da je status književnika, pisca, "prirodno" prikladan samo za muškarca, dok je za ženu "prirodno" da se ne miješa u društvene, "muške" poslove. “

Zečević, D., *Dragojla Jarnević*. Zagreb, 1985, s. 10

Analýza Deníku

Příloha 1

„...za korist iz njega crpsti i ovu upotrebiti na podporu udovah i sirotah učiteljskih

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 10

Příloha 2

„Ja osjećam da mi je djelokrug tjesan, i da me nezadovoljava igla i kuvinja. “

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 113

Příloha 3

„Pa da se ja važem na ovakova kakova surovnjaka, da mu postanem ženom, robkinjom? Ja koja sam danomice nastojala da se usavršim u svakoj struci, što na ženu spada, koja sam vrstna bila neodvisan od muža život si stvoriti, ja da idem samo zato zamuž da budem ženom!? [...] Puki novac, časti ili kakovi ini obziri nikada me nisu mogli nagoniti na udaju“

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 11

Příloha 4

„Moje sve imanje sastoji se u momemu znanju, i ako ovo nitko za svoju korist porabiti neće htjeti, niti meni koristiti nemože, i ja ostanem bez svake pomoći i podpore. “

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 214

Příloha 5

„Od svibnja već plazi moj roman „Dva pira“ u „Domb.“ ali Deželić nije ništa odgovorio na moje pogodbeno pismo. Svakako je uvjet primio, čim izdaje roman.“

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 451

Příloha 6

„Momče je ubogo [...] da ga podpomognem; s toga još više, znam bo da se žrtvuje mojemu zahtevanju; a jedno požertvovanje iztražuje drugo i tako moram njegovoj ljubavi moje novce žrtvovati.“ (

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s.524–525

Příloha 7

„U majke utrobi već sgriešila i zato već patim 38 godina...Oh zemljo zašto se ne otvoriš i progutaš me, da mi nebi niti traga niti glasa! .“

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 389

Příloha 8

„Ja komunicira samo sa sobom da bi nadomjestilo nedostatak komunikacije u društvu i svoju izmještenost iz građanski urednog i uređenog društva“.

Zlatar, A., *Konstrukcija privatnosti: prostor teksta. Kolo*, XI/2001., č. 2, s. 214

Příloha 9

„Poslednji dan jedne opet minule godine. Jedna za drugom utaplja se u vječnom moru vremena , i život ljudski bježi u nepovrat. I moj život bježi a da od njega neznam drugo od nevolje.“

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 54

Příloha 10

„Što i kako si izabere tako i ima.“

Jarnević, D., *Dnevnik*, 2000, s. 735

Hranice ženské svobody

Žena u Novaka

Příloha 1

„...iznad svih u romanu strši magistralni lik Lucije Stipančić, najprodubljeniji i najsloženiji lik čitave hrvatske književnosti 19. stoljeća.“

Nemec, K., *Povijest hrvatskoga romana: od početka do kraja 19. stoljeća*, s. 231

Příloha 2

„U tom nizu žrtava, jedina čista i nevina, prava Novakova Ofelija -Jurjeva sestra Lucija, možda je najuspjeliji lik Novakov. Ona se jedina usuđuje suprotstaviti despotizmu zaslijepljenog oca, ona pokazuje majci u kakvom je mraku provela svoj vijek, ona prozire Jurjevo nepoštenje, ona se bori za ljubav, za mladost, za svoje pravo na život. Što u toj borbi podliježe, to njen pothvat čini još humanijim, njen lik još poetičnijim, njen protest sadržajnijim. Lucijin lik značajan je i zato jer je Novak 'pogazio' obzire, usudio se da obradi 'sklisku' temu, stao na stranu Lucije i rehabilitirao njenu čistu, predanu, prevarenu ljubav. Trebalo je u ono doba imati smjelosti za to. Poslušavši glas poezije, Novak je tu smjelost smogao i stvorio nježan, ustreptao lik djevojke koja svoj prvi dodir sa životom plaća smrću.“
Frangeš, I., *Povijest hrvatske književnosti*, 1987, s. 204

Příloha 3

„Lucija je istodobno simbol žerve i bunta, a njezina moralna čistoća raste s poniženjima i uvredama kojima je izložena [...] Njezina sudbina i sudbina ostalih članova obitelji Stipančić razotkriva zapravo naličje građanskog morala i patrijarhalnog odgoja.“

Nemec, K., *Povijest hrvatskoga romana: od početka do kraja 19. stoljeća*, s. 232

Rozbor románu Poslední Stipančícové:

Příloha 1

„...njezin bijeli, fini, gotovo prozirni ten slabašnoga lica s ozbiljnim tamnosmeđim očima sjeća na petnaestogodišnje ili šesnaestogodišnje djevojčice što je jučer ostavilo zatvor kakvog strogog ženskoga instituta.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 2

Příloha 2

„Ah, ta mati koja ne umije već ništa - baš ništa nego da preporuča ustrpljivost!... A da ona zna kako gdjekada dođe nešto da razbije prsi, da provali bijesno iz izmučenih moždanih [...] To zatamljivanje vlastite si duše stoji je gdjekada nevjerojatnih muka i prijegora, ali ona još smaže odnekuda snage; pogleda k raspetom Isusu i moli i sili se da razumije svoju molitvu, i to je smiri. Ono plamenasto rumenilo što joj se bilo stalo naglo zalijevati licem, iščeznulo je i sada lagano, i oči joj poprimile opet svoj ponekad uzvišen izraz blage mukotrpnosti.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 3

Příloha 3

„Kad je Luciji bilo šest godina, dozvoli otac da smije i ona sjediti za obiteljskim stolom. To je bila velika radost za Valpurgu [...] - Bože moj, zašto smo mi ženske na svijetu? Eto, sva briga očeva ide sina, a ova sirotica kao da i nije naše dijete.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 26

Příloha 4

„Domaći život u Stipančičevoj kući bio je uređen - što se ticalo prava i dužnosti muškaraca i ženskih - na način orijentalaca: Valpurga i Lucija osjećale su se napram Veroniki i drugoj mlađoj služavki u toliko odličnijem položaju što su sa Stipančićem i Jurjem sjedile kod istoga stola. Bilo je to po duhu onoga doba, a lako će biti da je na takovu podređenost žene djelovao i doticaj naših ljudi s Turcima kroz duga vremena. Ta je podređenost žene dobila izrazitije lice u Stipančičevoj kući i kroz druge prilike.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 24–5

Příloha 5

„... prodaj i krevet ispod sebe, da dovrši nauke.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 40

Příloha 6

„Zato je Lucija rasla uz majku jednako kao za prvih dana svoga djetinjstva. Za njezin uzgoj nije otac ni pitao, nijesu mu dapače bila u volji ni njezina poznanstva s nekim vršnjakinjama iz odličnih obitelji [...] On bi tada dokazivao da se od žene ne može više zahtijevati nego da bude dobra domaćica i vjerna supruga koja umije razumjeti svoga muža i tako mu ugoditi.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 29

Příloha 7

„Valpurgi je pako najstrože naložio neka pazi da se ne bi Lucija bavila čitanjem romana. - Ženske to ne umiju čitati - reče joj on - kako valja; uvrte si, osobito ovako mlade, koješta u glavu što ne može biti, a često je takav roman nerazboritoj mladosti prvi korak u moralnu propast.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 29

Příloha 8

„Zar mi je bio otac kakvi su drugi očevi svojim kćerima? Odgojili ste me ovdje kao u tamnici, a sad da ne smijem ni čitati? Ako sam ženska, imam i ja zdravoga razuma da shvaćam svijet, i srce koje mi kaže da ima drugačijega života nego je ovaj što ga ja živim. Ta ja već nijesam dijete! Bratu sve... a meni baš ništa! Zar smo u Turskoj?“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 55

Příloha 9

„Mlada Valpurga nije polazila za Antu iz ljubavi, a nije joj on bio ni odvratán [...] ju naručáj Antin dovelo ju je njezino nepoznavanje svijeta. Zapt, gotovo na istočnjačku strogi ondašnji odgoj ženske djece držao ju sve do te dobe daleko od svijeta.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 13

Příloha 10

„Jedva se mogla pokazati izvan njegova društva, ni u crkvu nije išla sama; on bi je tamo pratio noseći joj dragocjeni molitvenik, a kod službe božje stajao bi tri koraka iza nje ne snimajući zaljubljenih očiju sa svježé puti što je mirisala slatkim zadahom mladosti njezinoga netaknutoga djetinjega bića. Pošlo mu je tako za rukom te je krug njezinih misli i osjećaja ispunio potpuno samim sobom. Za Valpurgu nije bilo čovjeka koji bi mogao biti umniji, iskusniji i bolji od njezinoga muža. „

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 13–14

Příloha 11

„...bila je sretna i Valpurga, jer onoga što joj nije moglo ili smjelo biti nije dospjela nikada ni da poželi.“

Novak, V., *Posljednji Stipančići*, 1960, s. 14

Žena pohledem mizogynie

Žena u Krležy

Příloha 1

„...svevremensko središte erotskih [...] i životnih interesa ljudskog roda.“

Hećimović, B., *Dani hvarskog kazališta*, Split, 1986, s. 184

Příloha 2

„imam otrova za čitavu žensku rasu“

Krleža, M., *Adam i Eva*, 2002, s. 225

Příloha 3

“Žene su otrovno klupko sasvim mračnog ribljeg sebeljublja, kada ljube, one uzimaju muško pod svoj monopol, muško je samo njihovo privatno muško, ono pripadá isključivo samo njima, a kada su majke, okrutne su kao kuje spram tuđe vižladi, njihovo vlastito kopile, to je kvintesencija svemira, a ostale žene, koje nemaju tih ribljih svojstava, ove primitivne ženke smatraju bludnicama. Kao ženke bogomoljke, one nemaju druge ideje nego da progutaju svoga mužjaka i sve oko sebe što nije porod njihove utrobe.“

Malinar, A., Krleža – panorama pogleda, pojava i pojmova, 1975, s. 498

Rozbor románu Návrat Filipa Latinovicze

Příloha 1

„žene su za Filipa Freudov „tamni kontinent.“

OraićTolić, D., *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, 2005, s. 112

Příloha 2

„Sve su kurve, od majke do ljubavnice Bobočke.“

OraićTolić, D., *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, 2005, s. 112

Žena jako společenská funkce, androgyn a partyzána

Příloha 1

„Evo, dok nam je tu drug Vlado, te mi stariji izyježbat bi mogli ovu mladariju! A omladinke nek krade ka' i do sada [...] ko će orat, ko građu za bajte tesat, ko vojsku prat i ranit?“

Barković, J., *Sinovi slobode*, Zagreb, 1948, s. 17

Příloha 2

„Držeći se za ruke kao djeca, osjećali su, da njihova ljubav ne ruši ni trunak njihove komunističke aktivnosti, i to ih je ispunjavalo srećom, čistom, i sveobuhvatnom bez sjene i mrlja“

Barković, J., *Sinovi slobode*, Zagreb, 1948, s. 32

Příloha 3

„...kažem u ratu ste vi djevojke bile vrijedne jer se drugačije nije moglo a sad ste vrijedne, da se pokažete, kakava će koja bit domaćica.“

Barković, J., *Sinovi slobode*, Zagreb, 1948, s. 249

Křehká nit ženské kultury

Žena u Vrkljanové

Příloha 1

„Djevojački odgoj. Pratila sam majku u kozmetički salon [...] pratila sam je k frizeru [...] Izabrana kao partnerica kućanice, gledala sam u iste izloge. Usprkos tome, i zapravo nelogično sve češće biram stranu neurotičnog oca. On je značio onaj drugi, smisaoni život napolju, znanje, knjige, razgovore.“

Vrkljan, I., *O biografiji: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 23

Příloha 2

„Moja majka sjedi u jednoj sobi na 4. katu u Zagrebu i ne može izreći svoju tjeskobu. Moje sestre borave udaljene jedna od druge u svojim kuhinjama.“

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 9

Analýza románu Marina neboli o biografii

Příloha 1

„...tragična biografija ruske pjesnikinje Marine Cvetajevе postaje mjestom simbolične provjere Irenina vlastita egzistencijalnog projekta [...] o empatii, o duhovnom srodstvu, o kongruenciji „dubinskih struktura“ ličnosti.“

Nemec, K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, 2003, s. 348

Příloha 2

„Čeznem za Marinom [...] Gubitak koji osjećam, jedan od razloga pisanja? Moje sjećanje: lijevak koji se sužuje [...] Da li se već smrzavam kao Dora, mlada glumica koja više ne napušta sobu? Dora, Marina i ja.“

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 173–174

Příloha 3

„Funkcionirala sam kao lutka za navijanje, nikakvih drugih ponuda nije bilo...Moj otac bi podignuo obrvu i odmah suze u očima mame i sestara. „

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1989, s. 188

Příloha 4

„Obiteljski stol kao mit jednog društva. Jedaća soba. Zbog toga moje strasna ljubav za kinkinje mojih prijatelja, za sve kuhinjske stolove za kojima ću kasnije smjeti jesti.“

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1989, s. 189

Příloha 5

„Prošlost živi u nama bez kronologije. Sve ke istovremeno tu, i sve boje, svi osjećaji. [...] Svaka knjiga o životu mogla bi teći paralelno, u kolonama, mogla bi izražavati cjelinu da nismo odgojeni u vjeri u redoslijed, vjeri u hijerarhije. Važno, nevažno. Početak, kraj. [...] tko će razbiti sat i tako nas osloboditi vremena?“

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 219

Příloha 6

„ono što će ostati su tinta i papir“

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 232

Příloha 7

„Lakih je koraka dosegla slobodu da više ništa ne mora. Ne mora jesti, razgovarati, kuhati, igrati, da ništa više ne mora kad ionako ništa ne postoji.“

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 210

Příloha 8

„Fotografije iz djetinstva, psima, obiteljske uspomene. [...] biografija kao nešto što se razvija znači istovremeno i oslobođenje. Oslobođenje před onim strašnim: to je tako bilo.“

Vrkljan, I., *O biografii: svila, škare, marina*, Zagreb, 1987, s. 185

Touha, která pohlcuje

Žena u Drakulićové

Příloha 1

„Mi nemamo tijelo, mi jesmo tijelo“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 174

Příloha 2

„Uložak među nogama već je posve natopljen i znam da uoliko nešto ne učinim, krv će procuriti najprije na spavačicu, zatim na plahtu, na madrac, na pod [...] Tijelo, kao prokletstvo.“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 195–196

Rozbor románu Božský hlad

Příloha 1

„Dodir kože nosila sam u ruci sve do vrha stepeništa.“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 297

Příloha 2

„Zidovi koje smo podizali prema vani, bile su sve viši i viši.“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 324

Příloha 3

„...vidjela sam jasno njegovo tijelo [...] što je već bilo pohranjeno u mojim dlanovima, u koži, u jeziku.“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 320

Příloha 4

„Njegovo lice bi djelovalo prazno, poput nestvarno lijepe maske, da nije bilo punih, senzualnih usana koje su mu davale iraz tvrdoće, odlučnosti, možda okrutnosti.“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 309

Příloha 5

„Bio je moj, bili smo jedno.“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 458

Příloha 6

„Novost je (i) u tome što „iniciativu“ u „opasnoj vezi“ preuzima žudeći ženski subjekt, pa neki kritičari smatraju da je u osnovi Terezina „pothvata“ radikalno feministička teza o ženskoj generičnoj superiornosti.“

Nemec, K., *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, 2003, s. 354

Příloha 7

„...bila sam potpuno svjesna da je to ozbiljan trenutak, trenutak prekročenja tabua.“

Drakulić, S., *Sabrani romani*, Zagreb 2003, s. 440

Hořkost ztráty vlastní identity

Žena Ugrešićové

Příloha 1

„U romanu [...] sve je izmišljeno: pripovjedačica, njezina priča, situacije i likovi. Čak ni mjedto događanja, Amsterdam, nije suviše storno.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 1

Příloha 2

„Žene su za razliku od muškaraca bile nevidljive. One su, negdje iz pozadine, gurale život naprijed [...] kao svakodnevni zadatak. Muškarci kao da nisu imali zadatka, izbjeglištvo su doživljavali kao vlastiti, težak invalidet“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 26

Rozbor románu Ministerstvo bolesti

Příloha 1

„...apsurd se umnožavao i kuća se rušila. Od mene se očekivalo da u gomili ruševina nađem neki prolaz i krenem.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 54

Příloha 2

„One bivše Jugoslavije zemlje u kojoj se se rodili iz koje su došli, nije više bilo. Problem su rješavali snalazeći se posvojnou zamjenicom naš [...] Ime za jezik kojim su govorili, ukoliko se nije radilo o slovenskom, makedonskom ili albanskom, bio je naški. Ponekad i naš.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 38

Příloha 3

„U vlakovima, na železničkim postajama savladala sam jezik ljudske samoće.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 39

Příloha 4

„Ovdije sam okružena holandskim, a sporazumijevam se na engleskom, svoj materinski jezik često doživljama kao tuđi.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 10.

Příloha 5

„Hodala sam zagrebačkim ulicama [...] koračala sam oprezno, držeći se fasada. Sve mi se činilo sivim i oronulim, ponekad mojim, ponekad tuđim, ponekad bivšim.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 127

Příloha 6

„Da, došla sam „doma“. [...] „Doma“ više nije bilo doma. Ostala je mama. Nije bilo Gorana, ni prijatelja, mnogi su se razišli po svijetu. Ti koji su ostali više nisu bili prijatelji. Dogodilo se to samo od sebe, ne mojom voljom, i ne njihovom.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 112

Příloha 7

„Mislila sam o mami. Mislila sam o tome kako je branila svoj teritorij. Bilo je najvažnije da se popravi mrlja na kupaoničkom stropu, da slavine ne cure, da zavjese budu čiste, da život uredno teče, kao što je i tekao.“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 126

Příloha 8

„S odlaskom ne mijenja se samo prostor, nego i vrijeme, unutrašnje vrijeme U ovom Zagrebu teče mnogo brže od vašeg unutrašnjeg vremena [...] Vi ste se zaglavili...“

Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004, s. 129

Seznam zkratek

apod.	a podobné
atd.	a tak dále
cd.	citováno dříve
č.	číslo
čas.	časopis
ed.	editor
eds.	editoři
HAZU	Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
jm.	jméno
JNA	Jugoslavenska narodna armija
kol.	kolektiv
mj.	mimo jiné
např.	například
NIN	Nedeljne informativne novine
NK	Národní knihovna
orig.	originál
přel. D. V.	přeložila Dajana Vasiljevićová
překl.	překlad
r.	roku
s.	strana
sado-maso	sadisticko - masochistický
srov.	srovnej
tj.	to jest
tzv.	takzvaných

USA	United States of America
vl.	vlastní

© Bc. Dajana Vasiljevićová